

علم الجمال

الدكتور سائد سلوم





ISSN: 2617-989X

Books & Refrences

علـم الـجمـال

الدكتور سائد سلوم

من منشورات الجامعة الافتراضية السورية

الجمهورية العربية السورية 2020

Aesthetics

Saeed Salloum

Publications of the Syrian Virtual University (SVU)

Syrian Arab Republic, 2020

الــــفـــــهـــــرس

الوحدة التعليمية الأولى : مفهوم علم الجمال **1**

1- تساؤلات في علم الجمال 1

2- أهمية علم الجمال 2

3- مصطلح الجمال 2

4- التفكير الفلسفي في الجمال 3

5- المثير الجمالي 7

6- نقيض الجمال 9

7- النافع والجميل 9

التمارين 12

المراجع 13

الوحدة التعليمية الثانية : الفن والجمال عبر العصور 14

1- الفن والإنسان 14

2- مفهوم الفن 14

3- الفن للفن 17

4- ضرورة الفن والحاجة الجمالية 18

5- الجمال عبر العصور 19

1-5 في ما قبل التاريخ 20

2-5 مصر القديمة (الفرعونية) 23

3-5 عند الإغريق 27

4-5 جماليات عصر النهضة 30

5-5 جماليات الفن العربي 32

التمارين 37

المعلومات إضافية 39

المراجع 40

الوحدة التعليمية الثالثة : علم الجمال والتقنية 42

1- جمالية التنوع التقاني 42

معلومات إضافية 84
المراجع 85
الوحدة التعليمية الخامسة : الإبداع الجمالي 87
1- مقدمة 87
2- مفهوم الإبداع الجمالي 88
2-1 في اللغة العربية 88
2-2 المصطلح الفلسفي عند العرب 88
3- القواعد والتجديد الإبداعي 90
4- الانحراف عن القاعدة 92
5- سيكولوجية الإبداع الجمالي 96
6- من العدم إلى الوجود 98
6-1 الآداب 98
6-2 الفنون التشكيلية 100
6-3 في الفن السابع 102
7- العلاقة بين الكل والجزء 104
التمارين 106
معلومات إضافية 107
المراجع 107
الوحدة التعليمية السادسة : التخييل الجمالي 109
1- مفهوم الخيال 109
1-1 في اللغة العربية 110
1-2 في المنطق عند العرب 110
1-3 في المصطلح التشكيلي 112
2- تخيلات الهدم والبناء 112
3- الخيال في الأدب 116
4- الكائنات المركبة 120

2- مفهوم التقنية 43

1-2 في اللغة العربية 43

2-2 في الفكر الفلسفي 44

3- المهارة اليدوية والمنطق الفكري 46

4- التقنية جوهر الفن 47

5- التقنية والمادة 48

6- التركيب 51

7- الإلصاق Collage 52

8- فن الآلة 53

9- التقنية وفن الحياة 55

10- فن الأرض 57

التمارين 61

معلومات إضافية 63

المراجع 63

الوحدة التعليمية الرابعة : الإحساس بالجمال (الإستطيقا) 64

1- الإستطيقا والأداء 64

1-1 الأداء الانفعالي والتعبير 65

2-1 المسرح السريالي والأداء 67

3-1 الشعر السريالي 67

4-1 الانفعال واللاوعي في الأداء 69

2- الحواس العليا والدنيا 70

3- الضرورة الروحية 72

4- الفن مرآة نفسية 73

5- الإستطيقا والعقل 75

6- العقلانية واللاعقلانية في الإستطيقا 77

7- التأليف والتركيب الفني 79

التمارين 83

5- الخيال في السينما 123
6- الخيال في الفنون التشكيلية 126
1-6 الرمزية 126
2-6 التكعيبية 128
3-6 السريالية 131
التمارين 135
معلومات إضافية 137
المراجع 138
الوحدة التعليمية السابعة : جماليات المكان 139
1- تساؤلات في إستطيقا المكان 139
2- مفهوم المكان والأبعاد 141
1-2 في اللغة العربية 141
2-2 في الفلسفة الأفلاطونية 142
3- المنظور 143
4- الأماكن الحلمية 145
1-4 الأماكن الحلمية المتناهية في الصغر 145
2-4 الأماكن الحلمية المتناهية في الكبر 147
5- الأمكنة والزمان 149
6- الأمكنة القديمة 150
1-6 في الأدب السوري 150
2-6 التأمل والذاكرة المكانية 152
3-6 الإدراك الجمالي للمكان 152
7 - المكان في العالم السريالي 153
8- الأمكنة المركبة 154
9- تصنيف الفنون 156
1-9 اعتماداً على المكان والزمان 156

4- أسلوب العصر 194

5- الانحراف الأسلوبي 195

6- التحول الأسلوبي 196

1-6 التحول عند أرسطو 196

2-6 التحول الارتدادي 197

3-6 الاستقرار الأسلوبي 198

7 - وراثة الأسلوب 198

8 - جماليات الأسلوب في العصر الحديث 200

1-8 الانطباعية Impressionism 200

2-8 - الرمزية Symbolism 202

3-8 التعبيرية Expressionism 203

4-8 التكعيبية Cubism 205

5-8 السريالية Surrealism 206

التمارين 210

معلومات إضافية 214

المراجع 215

الوحدة التعليمية العاشرة : النقد الجمالي 216

1- تساؤلات في النقد الجمالي 216

2- مفهوم النقد الجمالي 217

3- التذوق الجمالي 219

4- الجمهور 221

5- الجميل والقبيح 223

6- أنواع النقد الجمالي 225

1-6 معيار المشابهة (المحاكاة) 226

2-6 النقد بوساطة القواعد العامة 227

2-9 اعتماداً على الحواس 157
10- تقابل الفنون 157
التمارين 160
المعلومات الإضافية 163
المراجع 164
الوحدة التعليمية الثامنة: جماليات الشكل والمضمون 165
1- أهمية جمال الشكل 165
2- مفهوم الشكل 167
1-2 في الفلسفة 167
3- الشكل الفني والشكل الطبيعي 169
4- إدراك الشكل 170
5- الوظائف الجمالية للشكل 174
6- الشكل والمضمون 177
1-6 المضمون في اللغة العربية 177
2-6 المضمون في فنون الحداثة 178
7 - الموضوع الفني والمضمون الجمالي 179
1-7 الموضوع يفرض ذاته على مضمون الشكل 180
2-7 الشكل لا يرتقي إلى مستوى الموضوع 180
8- المضمون الجمالي والواقعية الاجتماعية 181
التمارين 184
معلومات إضافية 187
المراجع 188
الوحدة التعليمية التاسعة : الأسلوب الفني 189
1- مقدمة 189
2- مفهوم الأسلوب 190
3- الأسلوب هو الإنسان نفسه 192

3-6 النقد التاريخي "السياقي" 228
4-6 النقد الإيديولوجي 231
5-6 النقد الشخصي الانطباعي 233
6-6 النقد الفلسفي 235
7 - أنواع النقد الفلسفي 236
1-7 النقد الفلسفي المثالي............ 236
2-7 النقد الفلسفي الوجودي 238
3-7 النقد الفلسفي الحدسي 240
4-6 المنهج البراغماتي "الذرائعي" 241
5-6 النقد بوساطة التحليل النفسي............ 243
التمارين 247
معلومات إضافية............ 249
المراجع 252
المصطلحات الواردة في الكتاب............ 254

الوحدة التعليمية الأولى

مفهوم علم الجمال

أولاً: تساؤلات في علم الجمال



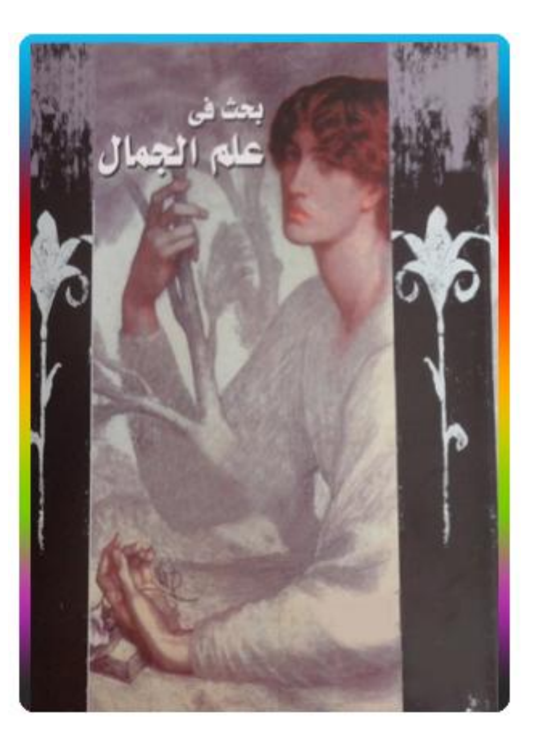
إن ارتباط وجود الأشكال الجميلة مع وجود الإنسان العاقل منذ العصر الحجري القديم وحتى الزمن المعاصر إنما يقودنا إلى أن الإحساسية الجمالية هي حاجة أساسية متعلقة بالإنسان، ولكن هل يمكن القول إن ثمة مفهوماً علمياً ثابتاً للجمال عبر متغيرات التاريخ والأحداث وتطور الفكر البشري؟ أو أنه يخضع إلى متغيرات الحياة وتقدم العلوم الإنسانية؟ وهل كان لإنسان العصر الحجري الإحساس ذاته الذي نشعر به اليوم تجاه الأعمال الفنية الجميلة؟

وهل يمكن أن يُعرّف الجمال تعريفاً ثابتاً لا خلاف عليه بين العلمية المنطقية والإحساسية الشعورية؟

وهل يمكننا أن نفصل بين التفكير العقلي والإحساس الشعوري لتحديد طبيعة الجمال؟

وإذا ما تأملنا لوحة فنية أو تمثالاً منحوتاً أو قصيدة شعرية أو مقطوعة موسيقية أو فيلماً سينمائياً أو شكلاً فنياً ما، أفلا نضع أنفسنا أمام إحساس جمالي يمكننا أن ندرك فيه بعضاً من القواعد أو (القيم العلمية)؟ وكذلك الأمر في القضايا المنطقية العقلية المحضة ألا يمكننا أن نجد فيها شيئاً من الجمال؟ وكما يقول المفكر الجمالي "بنديتو كروتشه" أيضاً: "إنه من اليسير أن نُظهر في كل قضية منطقية ناحية جمالية" حيث لا يمكن الفصل بشكل قطعي ما بين المنطقي والجمالي، فالإحساس بالجمال أو المعرفة الجمالية أمر مرتبط بالإنسان، والإنسان كائن موجود يتميز عن سائر المخلوقات بالعقل والمنطق أي بخاصتي التفكير والكلام.

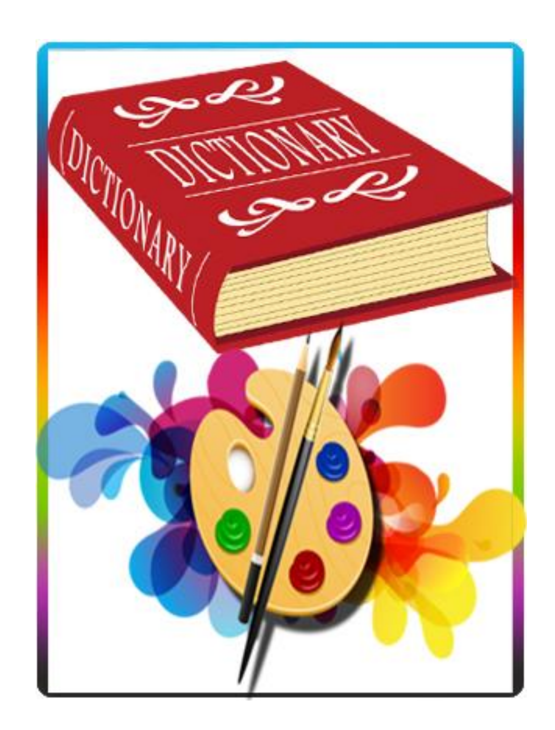
ثانياً: أهمية علم الجمال



إن دراسة علم الجمال هي دراسة لأرقى أعمال الإنسان في أسمى معانيها الفكرية والعاطفية لأنها تعكس نشاطاته ومشاعرَه وانفعالاته، ومدى العلاقة بين هذه الأعمال الفنية تصويراً ونحتاً وأدباً وموسيقا مع الإنسان الفنان الذي أنتجها من جهة، والإنسان الذي يتذوقها سمعاً وبصراً من جهة أخرى.

ومن هنا تبدو أهمية دراسة علم الجمال والجمالية من خلال علاقتنا الوثيقة مع الإحساس الجمالي والشعور بالحياة التي تدفع بنا إلى التأمل والتفكير وحب العمل والتجديد والابتكار، ويؤكد "جان برتليمي" في بحثه في علم الجمال "أن المعرفة الجمالية كشف عن الإنسان وعن الأشياء في واقعها العميق الذاتي، وفي أشد علاقاتها خصوصية، ولذا فهي تسمح لنا بأن نتنبأ بما وراء الأشياء والإنسان"[1] مهما اختلفت الاتجاهات والرؤى النسبية لمفهوم الجمال أو طرق الإحساس به.

ثالثاً: مصطلح الجمال



إن البحث في جذر الجمال ومصدر الجميل في اللغة العربية نجده في الفعل الثلاثي "جَمُلَ" وقوله عز وجل: [وَلَكُم فيها جَمَالٌ حِين تُريحون وَحين تَسرحون] أي بهاء وحُسْن، والجمال "الحُسْنُ" يكون في الفعل والخَلْق، وقد جَمُل الرجلُ بالضم جمالاً فهو جميل.. والتَّجمُّل تكلّف الجميل، وامرأة جملاء أي حسناء، ومنه الحديث: "إن الله جميل يحب الجمال" أي حسن الأفعال كامل الأوصاف، وقول أنشده ثعلب لعبيد الله بن عتبة:

وما الحقُّ أن تهوى فَتُشْغفَ بالذي هَويتَ إذا ما كان ليس بأَجْملِ

والمجاملة: المعاملة بالجميل.

ومن هذه المفاهيم يبدو التحديد الجمالي متجلياً بالمثل الأعلى في العالم الميتافيزقي حيناً، وبجمال الفعل الإنساني متجلياً بأحسن الصور في العالم الفيزيقي حيناً آخر.

والمثل الأعلى للجميل يخرجنا من الكثيف (المادة) إلى اللطيف (الروحاني)، والانتقال بذائقتنا للأشياء من الحالة المرئية إلى اللامرئية.

وبما أننا في العالم الفيزيقي أمام إبداع فني يثير فينا الشعور الجمالي فإننا نجد التحول في المفهوم الجمالي نحو اكتشاف وتحليل بنية العلاقات الحاملة للشيء الجميل وأجزائه، ومعرفة طبيعتها وغاياتها الإدراكية التي تخطو بنا نحو معرفة من نوع (إحساسي/عقلي) تزيل الغموض وألم الجهل، وبالتالي فإن الشعور باللذة الجمالية يتأتى من زوال ألم اللامعرفة من أجل الدخول في إحساس جمالي مصدره الشعور بلذة المعرفة.

وجاء في معجم مقاييس اللغة "جَمَل: الجيم والميم واللام أصلان: أحدهما تجمع وعِظم الخَلْق، والآخر حُسْنٌ"، والجمال ضد القبح، ويقال جمالك أن تفعل كذا: أي اجْمُل ولا تفعله.

قال أبو ذؤيب:

جمالك أيها القلب الجريح   ستلقى من تحبُّ فتستريح

وقالت امرأة لابنتها "تجمَّلي وتعفَّفي" أي كلي الجميل وهو من الشحم المذاب، واشربي العُفافة وهي البقية من اللبن".

رابعاً: التفكير الفلسفي في الجمال

– أرسطو:

دافع أرسطو (364 – 322 ق.م) من قبل عن قضية وجود الجميل في الواقع أمام العين، فالجميل ليس متخيلاً ميتافيزيقياً منفصلاً كل الانفصال عن الوجود الواقعي أو (الفيزيقي)، ولكن صياغة الفنان للشيء الموجود الواقعي بطريقة جمالية هي التي تجعلنا أمام الإحساس بالجمال على أنه موجود (حسي/عقلي) ذلك أن أرسطو يرى أن "الجميل ليس مفارقاً وإنما هو كامن في الواقع، فالجمالية قد تتأتى عبر محاكاة جميلة لموضوعات بشعة"[2]، وهذا أيضاً ما نشاهده في كثير من الأعمال الفنية الحديثة، فكثير من الموضوعات التي لا نستسيغها – على الرغم من نسبية التذوق الجمالي– إلا أن فنون الحداثة وما بعدها جعلتها أساساً لتقدير الجمال.

- **ابن رشد:**

يظهر الجمال كعملٍ خيّر عند الفيلسوف ابن رشد (1126–1198) حيث يقول: "إن الجميل هو الذي يُختار من أجل نفسه وهو ممدوحٌ وخيّر، ولذيذ من جهة أنه خيّر".

فالإحساسات وحدها لا تكفي للشعور الجمالي أو إنتاج الجميل؛ لأن المحسوسات هي الطريق إلى المعقولات، والمحسوسات تتجلى في العمل والمعقولات في الأفكار، وبالتالي فإن الوسيلة والغاية هما أجزاء الشعور الجمالي، ولا يمكن الاقتصار على جزء دون آخر ما دمنا في الواقع الفيزيقي.

- **ألكسندر بومغارتن:**

ويُعَد جهد ألكسندر غوتليب بومغارتين (1714–1762) في تأسيس علم مستقل للجمال من أهم مفاصل تأسيس علم الجمال كعلم "يبحث في العلاقة بين الشعور والإحساس والكمال، ويُعَد كتابه الإستطيقا 1750م رائداً في الجماليات الحديثة" حيث يتناول فيه مشكلات المعرفة المتحصلة عن طريق الإحساس.

- **كانط:**

وعبّر كانط (1724–1804) عن رؤيته في تعريف الجمال تعبيراً مثالياً متعالياً متأثراً بآراء أفلاطون فقال: "هو انبساط مجرد عن الغرض – هو عمومية Universality من دون مدرك عقلي– هو غائية دون غاية، هو ضرورة ذاتية"(3).

وبالرغم من غموض هذه العبارات في تحديد الجميل والجمال، إلا أن الرؤية المثالية الأفلاطونية تكمن في المجرد عن الغائية (البعيد عن المنفعة)، فالشيء الجميل عند كانط يثير فينا إحساساً متعالياً دون غاية أو غرض.

أما علم الجمال المتعالي Transe endental Aesthetics وهو ما يسمى الإستطيقا المتعالية عند كانط "يبحث في الصور القبْليّة للمعرفة الحسية، وهي صورتان: الأولى صورة المكان وهي صورة قبلية للمعرفة بالعالم الخارجي، والثانية صورة الزمان وهي صورة قبلية للمعرفة بالعالم الداخلي"(4).

- **شارل لالو:**

ذهب المفكر الجمالي شارل لالو (1877–1953) إلى أن "اعتبار العاطفة وحدها عضواً للجمال هو حكم منا ضيق الأفق".

ذلك أن القول بالعاطفة وحدها للحكم الجمالي يعني نفياً لوجود العقل في حيّز الجمال، ولو كان الأمر كذلك لكانت الحيوانات ضمن دائرة الوعي الجمالي وإدراك الجميل، وهذا ما يرفضه الباحثون في عالم الجمال.





إن الشكل الجميل هو الشكل الذي يحيلنا إلى أماكن أخرى تقوم على طبيعة العلاقة الكائنة بين هذا الشكل الجميل وما يدل عليه، أي الإحالة من الوجود كصورة عيانية إلى شيء آخر أكثر سمواً يُدرك بالعقل، وبعبارة كلايف بل "إن القدرة على خلق شكلٍ دال لا تعتمد على بصر حاد كبصر الصقر بل على قدرة خاصة ذهنية وانفعالية"، هذه القدرة الذهنية والانفعالية هي من خصائص الإنسان الحي الخلاق الذي يستطيع أن يقدم عملاً يتسم بالجمالية، أي أنه عمل فني ابتكره إنسان فنان وأوجده، وهذا ما يُسمى بالخلق الفني، وهو الذي يشكل محور دراسة علم الجمال، وقد ميّز المفكرون الجماليون بين نوعين من الجمال:



1- الجمال الطبيعي الذي أوجدته الطبيعة.

2- الجمال الفني الذي أوجده الإنسان.

فالأشياء بحد ذاتها في الطبيعة قد تكون جميلة، ولا نقصد جمالها بمقدار ما تكون نافعة، فالأشياء المرتبط جمالها بمنفعتها أو فائدتها يزول جمالها بزوال الفائدة، وهذه لا تدخل حيز الفنون الجميلة، يقول كانط: "إن الجمال الطبيعي شيء جميل، والجمال الفني تمثيل جميل لشيء ما.. الشيء ليس بصورة ضرورية جميلاً"، ويؤكد أوجين دي لاكروا: أن الطبيعة معجم وليست كتاباً، وهي مواد للبناء وليست بناء!.

وتُعَد الجمالية Esthetique-Aesthetic في الفنون الحديثة "معرفة متخصصة بالجمال الفني دون الجمال الطبيعي" فاتخذ الشكل الفني طريقاً يسلكه إلى الجمال عبر أساليب عديدة كالانطباعية والتكعيبية والدادائية والسريالية والتعبيرية والتجريدية، وما رافق هذه الاتجاهات والتيارات والمدارس من تفرعات.

فكانت الأساليب المتعددة لإظهار الجمال من أهم ميزات الحداثة بينما كانت قبل اصطلاح الحداثة قائمة على مفهوم المحاكاة أي بقدر ما يكون الشكل الفني مطابقاً للشكل الواقعي بقدر ما يكون جميلاً.

وبالتالي أصبح علم الجمال Aesthetics كما جاء في الموسوعة العربية هو: علم يحلل المفاهيم والتصورات الجمالية.. "إنه علم ماهية الوعي الجمالي ووظيفته بصورة عامة، وعلم الفن وماهيته ووظيفته باعتبار أن الفن أرقى مظهر له - بصورة خاصة - وكلمة إستطيقا يونانية الأصل Aisthesis (إيستيزيس) وتعني الإحساس أو الإدراك الحسي القائم على أساس الخيال والشعور كوسيلة لتمييز موضوعات الجمال".

بينما يرى الدكتور جميل صليبا في المعجم الفلسفي أن "علم الجمال علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو باب من الفلسفة وله قسمان: قسم نظري عام وقسم عملي خاص:

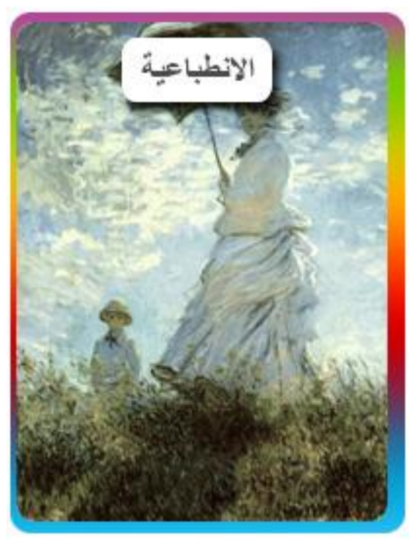
1. القسم النظري العام: يبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولّد الشعور بالجمال، فيحلل هذا الشعور تحليلاً نفسياً ويفسر طبيعة الجمال تفسيراً فلسفياً ويحدّد الشروط التي يتميز بها الجميل من القبيح، فهو إذن علم قاعدي

أو معياري "Normatif" كالمنطق والأخلاق، فكما أن المنطق يحدد القوانين التي يُعرف بها الصحيح من الفاسد، كذلك علم الجمال فهو يحدد القوانين التي يميِّز بها الجميل من القبيح.

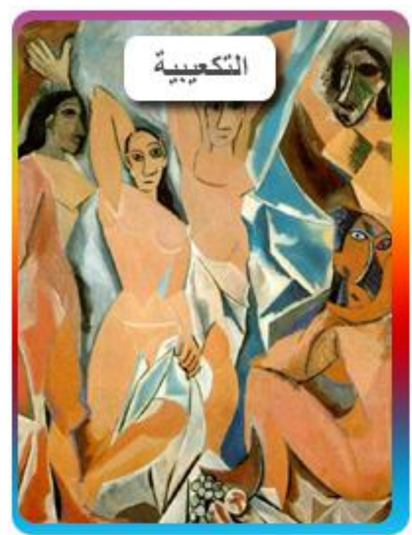
2. القسم العملي الخاص: يبحث في مختلف صور الفن وينقد نماذجه المفردة، ويطلَق على هذا القسم اسم النقد الفني، وهو لا يقوم على الذوق وحده بل يقوم على العقل أيضاً لأن قيمة الأثر الفني لا تقاس بما يولّده في النفس من الإحساس فحسب، بل تقاس بنسبته إلى الصور الغائية التي يتمثلها العقل".

– بعض النماذج:

من خلال ما سبق يمكن للمتذوق الجمالي أن يتفهم طبيعة العلاقات الرابطة بين مكونات العمل الفني وتماسك أجزائه بطريقة ما، وهو ما يبرر لنا الإحساس بالجمال في اللوحات:



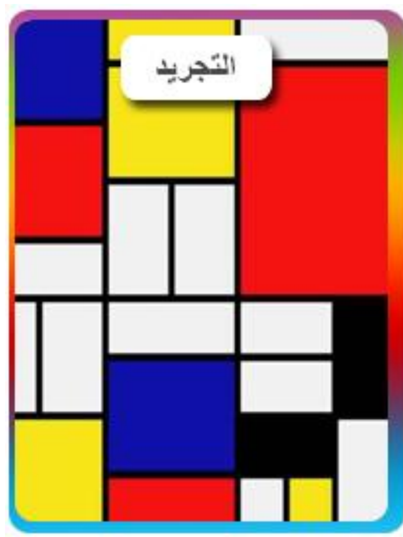
1– **الانطباعية** من حيث هي تسجيل للحظة الزمنية وانعكاس الضوء على الأشياء، إنها تسجيل كامل لمناخ الطبيعة عبر تحليل الضوء إلى مكوناته اللونية، بينما نتفحص بإدراك عقلي نسبية الزمان والمكان وتموضع عين الناظر في اللوحات.



2– **التكعيبية:** وعلى العكس من ذلك في لوحات المستقبليين حيث عين الناظر ثابتة، والحركة تكون من نصيب التكوين الفني باعتباره الشكل المتحرك في زمن السرعة والتسارع.



3- وكذلك في **السريالية** حيث نجد الاتجاه نحو العالم الحلمي ومحاولة جمع النقيضين في مكان واحد، أو إظهار الكائنات المركبة كشكل من أشكال الصيغ الفنية التي لا يمكن أن تكون موجودة في الطبيعة بصيغتها المركبة، فهي بحث عن اللامألوف، (اللاواقعي)، أو ما فوق واقعي دون إغفال الحالة السيكولوجية في العمل الفني.



4- ثم إن **التجريد** أو الرؤية الجمالية للتجريد الفني ليست ضرباً من الحالات الانفعالية الزائفة، فقد قدم مؤسسوها رؤية خالصة من الحالات الروحانية المتعالية التي تدخلنا في عالم من المعقولات، أو الإدراك العقلي لحالة وجدانية ثيوصوفية تسعى إلى المعرفة القبْلية لحركة الواقع.

خامساً: المثير الجمالي



إن تعدد الرؤى الجمالية أو الأساليب التي تسعى نحو إستطيقا خالصة في فنون الحداثة وما بعدها جعل مشكلة القيمة الجمالية تتصدر مباحث علماء الجمال المعاصرين لإيجاد تفسيرات للإدراك الجمالي بوساطة الذاتيات الخاصة والفردنة الأُسلوبية عبر مجموعة عوامل تؤثر بشكل مباشر في عملية الإنتاج الجمالي، ومن هذه العوامل:

1. اختلاف المؤثر (المثير للفنان) وبالتالي اختلاف النتائج الجمالية، فالثقافة والبيئة الاجتماعية في مكان ما قد تجعل من فنانيه يقدمون أعمالاً متأثرة بشكل مباشر في صياغة الموضوع أو أسلوب تركيب

عناصر العمل الفني، بينما مصارعة الثيران في إسبانيا قد تؤثر فقط في فناني المنطقة ذاتها.

2. تفاوت التأثر بالمثير من فنان إلى آخر ومدى تفاعل كل فنان مع مجريات الأحداث والوقائع وحركة الحياة، وعلاقتهما بالمضمون الفكري أو الاجتماعي.

3. حدوث تغيرات مفاجئة بحسب ما يطرأ على مستوى التقبل الثقافي، وهذا ما يجعل الأعمال الفنية خاضعة لتلك المتغيرات التي قد تؤدي إلى تطورات تقدمية أو ارتدادية.



وبالتالي فإن هذه المتغيرات والاختلافات تجعل مفهوم الجمال في حالة خاصة لا يمكن أن تخضع إلى قانون محدد، وفي الآن ذاته لا يمكن أن تخرج عن دائرة قانونية الوجود العقلي والمنطقي، ذلك لأن الإبداع الجمالي لا يقوم على التكرار أو النسخ "المحاكاة"، فعملية النسخ المكرر ليست إلا تقليداً للشيء، فإذا كان الأصل موجوداً فماذا يريد أن يقدم الفنان من خلال التقليد؟

لهذا يتطلب الخلق الفني أن ينحرف الفنان عن القانون أو القاعدة المألوفة، ولكن الحذر كل الحذر والمعرفة كل المعرفة أن الخطأ هو انحراف أيضاً عن القاعدة، وبالتالي فإن ثمة حالة خاصة يتسم بها الإبداع الجمالي في حالة متعالية من الإدراك الحسي والعقلي معاً، وهي "قانونية من دون قانون"[5] بتعبير "كانط" في رؤية مثالية للجمال.

سادساً: نقيض الجمال



إن الانحرافات عن الأصول والتقاليد الفنية الثابتة تشكل جملة التحولات في أنظمة الفن عموماً، وبالتالي فإن التحول عن الشكل الكلاسيكي للقصيدة الشعرية أو اللوحة التشكيلية يعني تغيراً في بنية الشكل الأساسي، وبالتالي فإن إلغاء القديم وحدوث شيء جديد يعني نقطة تحول في تاريخ الفن، وهذا ما نشاهده في حركات الحداثة التي تقتضي أن يكون الحديث مغايراً للقديم، مغايراً لكل أصوله وتقاليده أحياناً، ليصبح تحولاً جذرياً، ولكن هل هناك ثوابت جوهرية لا تتغير في مفهوم الجمال بين الشكل القديم والشكل المُحْدَث؟ أو ماذا يمكن القول حول بنية المتغير ولاسيما أن الجديد ليس بالضرورة أن يستسيغه العامة أو أصحاب النفوذ الإعلاني أو السلطوي في آنيته؟ وكيف يمكن فصل الانحراف الخاطئ عن الانحراف العبقري في الجمال؟

إن نقيض الجمال يكمن في ضعف إدراك القاعدة، هذا الضعف هو الذي يجعل الانحراف عنها خاطئاً وليس إبداعاً، فيصبح نقيض الجمال: الضعف والإسفاف والتفاهة والرداءة في التنفيذ.

سابعاً: النافع والجميل



والثابت في الجمال ألا يقترن الشيء الجميل بالمنفعة مطلقاً لأن المنفعة زائلة، وبالتالي فإن زوال الجمال مرتبط بزوال منفعته، وهذا ما يخرجه من النسق الجمالي؛ لأن جماله آني لحظي متغير وهذا لا ينتمي إلى منظومة الفنون الجميلة.

وإن إجابات سقراط عن أسئلة هيبياس في (محاورة هيبياس الأكبر) هي خير مثال على أن الجمال فوق الأشياء الجميلة التي رآها هيبياس، فيقول سقراط: "إن الجمال ليس صفة خاصة بمئة أو ألف شيء، فلا شك أن الناس والجياد والملابس والعذراء والقيثارة كلها أشياء جميلة غير أنه يوجد فوقها جميعاً الجمال نفسه".

فهذه الأشياء يرتبط جمالها بمقدار نفعيتها، فالجياد القوية أجمل من الهزيلة، والمقارنة في المعركة بين السيف الفولاذي القاطع والسيف المصنوع من الذهب والمرصع بالجواهر يؤكد أن جمال الأشياء متغير، بينما الجمال الحقيقي خارج الأشياء النافعة؛ لأن الفنون الجميلة تتطلب نشاطاً إنسانياً خلاقاً حراً مبدعاً وخيالاً خصباً لا يستهدف غايات نفعيةً يرتكز إليها، إنه يعبر عن الحدس والتأمل في صميم حياتنا الوجدانية الحسية والعقلية في مراحلها المتغيرة كلها، إنه الشعور الذي يمكننا أن نلجأ إليه في طمأنينة خاصة، إنه ردة الفعل الناتجة عن الاستجابة السيكولوجية تجاه الشيء الجميل.

الخلاصة

يمكن القول إن علم الجمال يهتم بقوانين الفن وقوانين الجمال والنقد الفني، وهو يتطلب عملاً فنياً قام به إنسان، وقد انعكست فيه الحساسية الشعورية إلى جانب المعرفة العلمية، وبالتالي يمكننا أن نردد أن (علم الجمال هو الحساسية) أو "كل تفكير فلسفي في الفن".

وندرك من خلال هذا التفكير أن فكرة الجمال متغيرة عند الفلاسفة وفقاً لمناهجهم الفكرية، كما أن إنتاج الجميل يحتاج إلى مثير خاص، وأن نقيض الجمال يكمن في الضعف والإسفاف والرداءة في التنفيذ، وفي النهاية فإن الفنون الجميلة تستمد مضمونها الجمالي من النشاط الإنساني الخلاق الحر الذي لا يستهدف غايات نفعية زائلة.

التمارين

اختر العبارات الصحيحة:

A. علم الجمال دراسة لأرقى أعمال الإنسان الفنية.

B. علم الجمال دراسة لأعمال الطبيعة الجمالية.

C. يكون الجمال في اللغة العربية في الفعل والخلق.

D. يكون الجمال في اللغة العربية في الفعل فقط.

E. الجميل هو ممدوحٌ وخيّر عند ابن رشد.

F. يُعَد جهد ألكسندر بومغارتن في كتابه (الإستطيقا) رائداً في الجماليات الحديثة.

G. نقيض الجمال هو الضعف والرداءة في التنفيذ.

H. الجميل لا يستهدف غايات نفعية.

الإجابة الصحيحة:

A. علم الجمال دراسة لأرقى أعمال الإنسان الفنية

C. يكون الجمال في اللغة العربية في الفعل والخلق

E. الجميل هو ممدوحٌ وخيّر عند ابن رشد

F. يُعَد جهد ألكسندر بومغارتن في كتابه (الإستطيقا) رائداً في الجماليات الحديثة

H. الجميل لا يستهدف غايات نفعية

2-عدد العوامل (المثيرات) التي تؤثر بشكل مباشر في الإنتاج الجمالي.

المراجع

1. كروتشيه، بنديتو، علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، مراجعة بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1963.
2. برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970.
3. القرآن الكريم، [سورة النحل، الآية6]
4. ابن منظور، لسان العرب، جمل.
5. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا، ت 395هـ، معجم مقاييس اللغة، ج1 تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979.
6. معن زيادة، رئيس التحرير الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، 1988.
7. جهامي، جيرار، موسوعة مصطلحات ابن رشد الفيلسوف، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2000م.
8. لالو شارل، مبادئ علم الجمال (الإستطيقا)، ترجمة مصطفى ماهر، راجعه وقدم له د.يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1959.
9. عبد المنعم حنفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000.
10. لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، ترجمة خليل شطا، دار دمشق، دمشق 1982.
11. بل، كلايف، الفن، ترجمة عادل مصطفى، مراجعة وتقديم ميشيل ميتياس، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2001.
12. بيطار، سوسن، الموسوعة العربية، رئاسة الجمهورية، دمشق، مج2، ط1، 2003.
13. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، 1982.
14. هويسمان، دني، علم الجمال (الإستطيقا)، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار إحياء الكتب العربية، مصر، بلا تاريخ.

الوحدة التعليمية الثانية

الفن والجمال عبر العصور

أولاً: الفن والإنسان



سعت البشرية عبر العصور إلى عمل شيء يثير الإحساس الجمالي فإن هذا العمل ليس كأي عمل يقوم به أي شخص، فهذا النوع من العمل يتطلب جهداً كافياً وطريقة مختلفة، وإتقاناً متميزاً حتى يوسم بأنه فن أو ضرب من الصنعة المتقنة الجميلة.

إلا أن هذه الصنعة باعتبارها تثير الإحساس بالجمال متنوعة جداً ومختلفة على مر العصور، كما في العصر الواحد، فالفن هو ذلك العمل المميز الذي يقوم به أو قام به الإنسان العاقل الذي تميز عن سائر المخلوقات بميزتين أساسيتين هما العقل والمنطق "الكلام"، فالعقل يقدم فكراً والكلام يقدم تفسيراً وإظهاراً لأفكار خاصة فضلاً عن أن الميزتين من أهم ارتكازات التواصل الاجتماعي بين البشر.

وإن كانت الفنون الجميلة قد اختصت لنفسها الإحساس بالجمال من خلال الأعمال الفنية بغير غائية نفعية، فالمنفعة تزول، بينما الفن الجميل لا يزول، إنما يتغير بالمفهوم من عصر إلى آخر.

ولتعميق معرفتنا بالفن الجميل يقتضي الأمر أن ندرك مفهوم الفن، وعلاقة الفن بالجمال، وضرورة الحاجة الجمالية للإنسان.

ثانياً: مفهوم الفن

إن لفظ "الفن" في اللغة العربية، و"Art" في اللغات الأجنبية والقواميس الاصطلاحية، وARS وARTIS في اللغة اللاتينية، وكذلك "تيخنة" في اللغة اليونانية، كان لفظاً يدل في معناه على عمل يتميز بمهارة ودقة وإتقان في الصنعة.



وعلى الرغم من أن كثيراً من الأعمال التاريخية التي نُعدها في هذا العصر "فنية" ولها قيمة جمالية كانت في الماضي أدوات مصنوعةً بإتقان لغايات نفعية كالفؤوس، وأدوات العمل، والسيوف، والرماح، واللباس الحربي القديم.. إلخ، إلا أن هذه الأشياء المتقنة في الصناعة آنذاك قد فقدت نفعيتها في الحاضر الراهن، فهي في المتاحف مجرد أعمال لها قيمة جمالية بالنسبة لنا من غير منفعة مادية، بل أصبحت تستهوينا ونقطع المسافات لرؤيتها فحسب.. وفقط لما تثيره في أنفسنا من إحساسات جميلة وإشباع لرغبات داخلية تقوم على التذوق الجمالي وفضول المعرفة، حتى تحولت هذه الأشياء إلى (تحف فنية) أو (روائع فنية) أو (آثار فنية).

وبذلك فقد اختلفت التحديدات لمفهوم الفن عند الفلاسفة والمفكرين الجماليين والفنانين على مر العصور واختلاف الحضارات، فمنهم من اعتمد على فكرة الجمال الخالص، أو على الأعمال التي تثير السرور الجمالي، أو الأعمال التي تقوم على التجديد بوساطة الخلق والابتكار، والإبداع الفني، أو على التأثير الوجداني، أو الانفعال، أو التي ترمز إلى شيء ما "مدلول إليه" أو التي تجعلنا نحدِس ونستشرف المستقبل، إلا أن جميع التحديدات تتضمن العمل الفني بوصفه منتجاً ثقافياً قام به الإنسان بوساطة ما نطلق عليه "الفن".

تعريف الفن:

1- ورد تعريف الفن في موسوعة روزنتال الفلسفية بأن الفن "شكل نوعي من أشكال الوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني، يعكس الواقع في صور فنية.. وهو واحد من أهم وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي للعالم، والإنسان باعتباره حاملاً للعلاقات الجمالية يكون دائماً في المركز من أي عمل فني، والأنواع الرئيسية للفنون الجميلة: الأدب، الرسم، النحت، الموسيقا، المسرح، والسينما.. إلخ".

2- ورد تعريف الفن في موسوعة لالاند الفلسفية "يدل الفن أو الفنون على كل إنتاج الجمال من خلال أعمال كائن واعٍ.." وفني (صنعي) Artistique مصنوع بفنّ: ما له قيمة جمالية.

3- كما نجد عند جورج سانتيانا معنيين للفن عام وخاص:

أ. معنى عام: يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسانُ عن طريقها على بيئة الطبيعة التي يشكلها ويصوغها ويكيفها.

ب. معنى خاص: يجعل من الفن استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة الجمالية، أو السرور الجمالي.

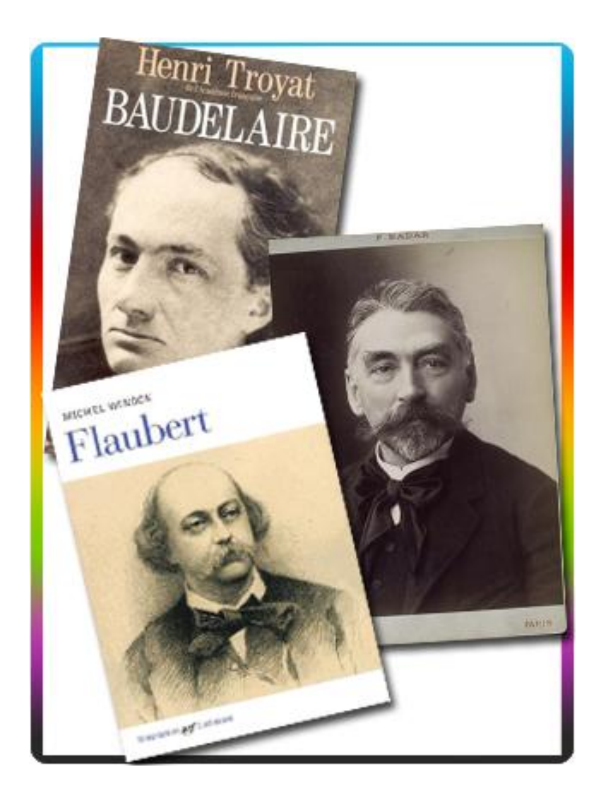
4- وقد اعتبر كانط أن الفن تمثيل جميل لشيء ما ليس بالضرورة أن يكون جميلاً.. فتدخل الإنسان الواعي هو الذي يجعل هذه الأشياء جميلة.

5- قد ذهب ليف تولستوي في تعريف الفن معتمداً على التفسير الدلالي والإيضاح للمسائل المعقدة بقوله "وتكمن مسألة الفن تحديداً في جعل المسائل العقلية غير المفهومة والصعبة المنال مفهومة وسهلة المنال، ويعتقد المتلقي عادة بعد أن يحصل على انطباعات فنية صادقة أنه كان يعرف هذه الانطباعات سابقاً، ولكنه لم يستطع التعبير عنها"، فالفن هنا يرتبط بالمجتمع، وهو مرآة المجتمع، أو شكل من أشكال الوعي الاجتماعي.

6- وهناك أيضاً من اعتبر الفن محاكاة الطبيعة تمثيلاً وتسجيلاً لمظاهر الطبيعة، فالفنان فقط يقوم بإعادة صياغة الأشياء الطبيعية، يعيد ترتيبها وفقاً لثقافته، وثقافة عصره وبيئته.

7- وكما أن الفنون الحداثية قد عُرفت اعتماداً على فكرة الخلق الفني أو الابتكار، أو الإبداع الفني، باعتبار الفن عملاً وأداءً وتعبيراً لم يسبق وأن فكر به أحد من قبل.

ثالثاً: الفن للفن



انتشر هذا المبدأ في القرنين التاسع عشر والعشرين عندما كان أنصاره ضد الواقعية والإيديولوجيا في الفن، فبهذا المعنى نجد أن القيمة المطلقة للفن تكمن بذاته، فهو يرمي إلى الإمتاع الجمالي الخالص باعتبار أن عبارة الفن للفن (الفن الخالص Art for art's sake أو كما هي في الفرنسية L'art pour l'art) ذات مضمون فكري عالٍ ومتعالٍ ترجع مصادره إلى فلسفة "كانط" حيث إن الحكم الجمالي ليس ذا نفع عملي.

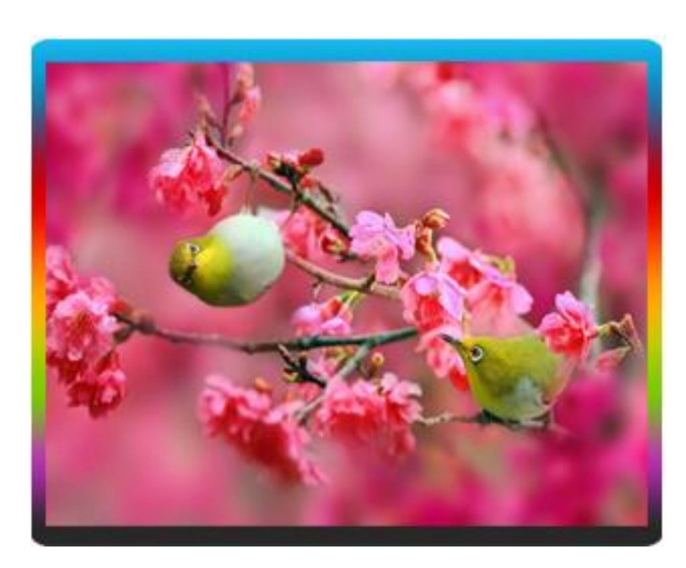
وكانت مدرسة الفن للفن تضم الكثير من أصحاب الفكر المثالي في الفن أمثال: ليكونت دوليل، والأخوين جونكور، وفلوبير، وغيرهم.

فكان فلوبير يرى أن على الفن أن يرتفع من المحسوسات إلى المعقولات ويسموَ فوق العواطف الشخصية والشكوك الانفعالية العصبية الذاتية المتغيرة بتغير الموقف، فالجمال هو غاية جوهرية في ذاته ولذاته.

وكان موقف "بودلير" احتجاجاً على النفعية في الفن، فأراد أن ينزّه الأدب والفن عن أن يكون سلعة تجارية قابلة للبيع والشراء في الأسواق.

ويُنسب إلى استيفان مالارميه (1842–1892) قوله: "يجب أن تكون القصيدة لغزاً للسوقة وموسيقا خاصة للمريدين".

رابعاً: ضرورة الفن والحاجة الجمالية



يودّ كل الناس أن يفهموا معنى الفن بشكل مباشر ومنطقي، وهنا نجد تعسفاً في الإحساس الجمالي، فجمال الأزهار وتغريد البلابل والعنادل، وما تثيره بعض الأشكال الفنية في اللوحات والمنحوتات لا تدرَك إدراكاً منطقياً مثل باقي العلوم، فالعلوم التجريبية تنتمي إلى الغائية المنطقية، بينما الفنون الجميلة تنتمي إلى الغائية الجمالية، والخلط بين هذين المفهومين يؤدي إلى اضطراب في الإدراك الجمالي.

وبالتالي فإن أولئك الذين يحاولون تفسير أو تأويل الأعمال الفنية اعتماداً على بضع قواعد منطقية في غمرة ساهون، وقد ضلّوا الطريق إلى الإدراك الجمالي الصحيح؛ لأنهم يستطيعون أن يشرِّحوا جثة إلى أجزاء وأطراف، ولكنهم لن يروا الحياة فيها، أو يتلمّسوا العاطفة في القلب.



وقد عبر إيتان سوريو بنقاط عدة أساسية عن ضرورة الحاجة الجمالية للإنسان وهذه أبرزها:

1. إننا بحاجة إلى شيء من معايشة الفن؛ لأننا بحاجة إلى أن نجعل حياتنا على قدر من الجمال والنبل، نحن بحاجة إلى أن نضيف فسحة مشرقة عن طريق احتكاكنا المتكرر بآثار الفن لنلجأ إلى مسكننا المعنوي.

2. عندما تطبِق علينا الهموم يحق لنا أن نفر منها إلى خلوة حميمية مع الأعمال الموسيقية والأشعار وكأنها راحة لا أنقى منها ولا أسمى.
3. قد نلجأ إلى الفن في سبيل إقامة علاقات لنا مع الآخرين؛ لأنها تتيح لنا اكتشاف مسالك في علاقات الناس بعضهم ببعض أسمى من العلاقات العادية والهموم المنزلية.
4. أحياناً نرانا بكل بساطة نشعر بعطش وجوع بالغين إلى الأحاسيس الملتهبة (التطهير النفسي) Catharisi.
5. ثم إننا نجدنا مدفوعين أحياناً إلى البحث عن مشاعر غريبة، من شأنها أن تفتح لنا أبواب كنوز عاطفية فيها من صفاء الجوهر، وخصائص السمو والعظمة.
6. قد تمدنا بنفحات من العون والشجاعة في فترات القلق، وأزمات الاضطراب والضعف، كما يحدث لنا في أثناء قراءة بعض الروايات الأدبية أو مشاهدة بعض الأفلام السينمائية...

خامساً: الجمال عبر العصور

إذا كان بالإمكان اعتبار الذائقية الجمالية والإحساس بها قليلة التغير – على الأقل في جوهرها – عبر العصور فإن ما تعبّر عنه حضارة أو مرحلة من مراحل التاريخ من حيث الجمالية الفنية إنما هو انعكاس لظروفها وبيئتها وزمانها، فضلاً عن الأجناس البشرية التي أنتجت تلك الفنون، انطلاقاً من تمظهر الإنسان على الأرض في أعماله الفنية التي تعود إلى حدود مليون عام تقريباً، أي منذ فترة ما قبل التدوين وحتى إنسان العصر الراهن.

إن هذا السياق التاريخي لتطور الفكر الجمالي يحتم علينا أن نتبع تسلسلاً زمنياً يُلزمنا بالاستناد إليه من خلال الأعمال الفنية التي ظهرت في كل فترة بعينها، كما ستتيح لنا أن نتحسس الوجود الحقيقي لتبدل وتغير الذائقية الجمالية عبر العصور بوصفها حاجة جماعية تتبدل وتتحول عبر العصور بعبارة "سوريو"، وقد تعين علينا البدء بالشواهد والأمثلة التي خلفتها لنا البشرية منذ أقدم العصور أي من عصور ما قبل التاريخ.

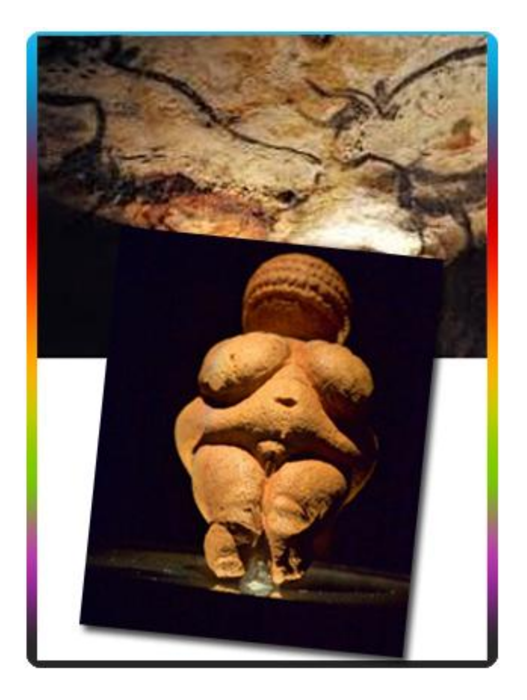
أ- في ما قبل التاريخ

يعود مفهوم ما قبل التاريخ إلى العصر الحجري، حيث كان الإنسان في المرحلة البدائية من حياته في التفكير وطريقة العيش واللغة، ولكي نفهم التاريخ بشكل عام فإنه يتوجب علينا أن ندرس الأعمال الفنية وما تتضمنه من قيمة جمالية اعتماداً على تقسيم العلماء للتاريخ إلى قسمين كبيرين يفصل بينهما اكتشاف الكتابة "التدوين".

وعلى هذا يمكن أن نقف عند الاصطلاحين برهة لإيضاح المعنى لكل منهما "التاريخ، ما قبل التاريخ"، أو "التدوين، ما قبل التدوين":

أ. التاريخ: ويعتمد على الوثائق المكتوبة ولا يطول عمره أكثر من الخمسة آلاف سنة الأخيرة من عمر الإنسان الحالي.

ب. ما قبل التاريخ: وتعتمد معرفتنا له على المكتشفات المادية من مخلفات الإنسان القديم، ومعظمها حجارة استعملها سلاحاً، وأدوات يومية نسميها "ظُرّاناً"، ومصنوعات يدوية من الخشب والعاج والعظم، أو رسوم ونقوش حفرها حيث أقام في الكهوف، ويمتد هذا المفهوم حتى المليون سنة في أعماق التاريخ.



إذاً علينا لكي نفهم الجمال في سياقه التاريخي أن نحفر أرض الفنون، حيث نفهم العقلية آنذاك، فنكتشف تجربة الجمال.

إن الأعمال الفنية التي تعود إلى عصور ما قبل التاريخ يمكن أن نعدها نقاط ارتكاز أساسية:

- كهوف لاسكو lescaux وآلتاميرا Altamira.
- ماجدولين Magdelaine.
- إيزي Eyziese.
- التماثيل المعروفة باسم "فينوس وويلندروف" بفرنسا.
- مخلفات الإنسان القديم المكتشفة في منارة "الطابون" في فلسطين، منارة "شايندرو" في العراق.
- في الأردن وسورية منطقة اللطامنة قرب حماة، ويبرود شمال دمشق.
- ستيف في الجزائر.
- ققصة في تونس.
- حلوان والفيوم في مصر.

في حين كانت البشرية في مهدها الإنساني الأول كان الفن حدثاً ذا أهمية قصوى من جانبين يحددهما "سوريو" في تلك الحقبة بتأملين من حيث وجود الفن وجمالياته:

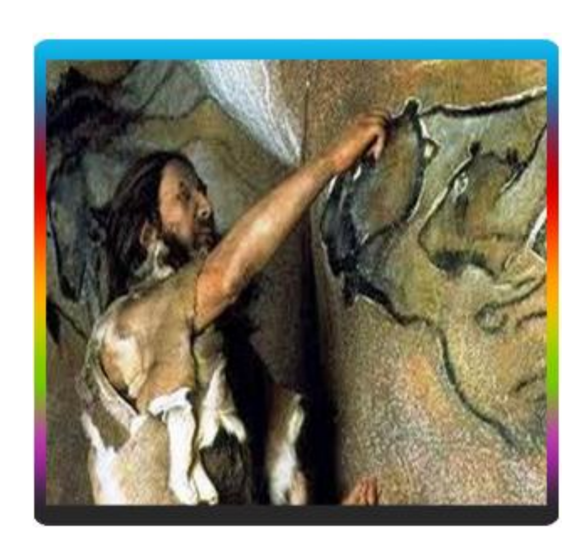
الأول: ظروف الحياة الأولى المتسمة بالتوحش والخشونة وما فيها من أعمال فنية بالغة التنوع والكثرة والأهمية، لا بد من أن تكون تعبيراً عن لون من ألوان الضرورة أو استجابة لحاجة ما.

الثاني: علينا بالطبع أن نتحفظ من أن ننسب إلى إنسان ما قبل التاريخ إحساساً جمالياً مشابهاً لإحساسنا الراهن.

ذلك أن التغير الذي أصاب تاريخ الإنسان الجمالي يؤكد أن فناً بدائياً يستحق التقدير والإعجاب لما فيه من سمات جمالية تفرض نفسها حتى الزمن الراهن.

وهذه السمات باعتبارها ذات جماليات خاصة بإنسان العصر الحجري قد تجلت بثلاث نقاط أساسية وهي:

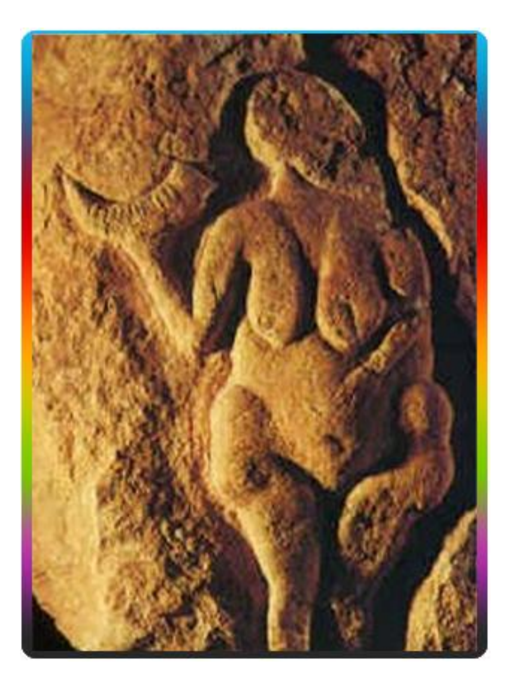
1. الواقعية: لما فيها من دقة الرسم ومحاكاة الشكل الواقعي.
2. التقشف والبساطة: بالاختزال وإلغاء التفاصيل التي لا ضرورة لها "فنياً".
3. مليء بالحياة والحيوية والحركة: إبراز الحيوانات في أوضاعها الحية الطبيعية.



الأشكال الفنية التي فيها السمات الجمالية الخاصة بإنسان العصر الحجري تدعونا إلى أن نرى جمالية خاصة لا تنطوي على "الفن للفن"؛ لأن الإنسان في ذلك العصر يمارس فنونه حتى الرقص "رقصة الساحر" دون غايات، فالحافز الذي دفع الإنسان آنذاك ليس دافعاً جمالياً محضاً أو تزيينياً بحتاً، فالرسوم ليست إلا في أماكن محددة من الكهف الكبير، وعلى الرغم من وجود مخلفات الإنسان في جميع أنحاء الكهف بشكل واسع إلا أن مكان التصاوير يدفعنا إلى الاعتقاد بتأثير حياة طقسية خاصة في أثناء عملية الرسم، حياة فيها شيء من "السحر" للاستحواذ على الطرائد.

فالتقديس للمكان والرسوم يترك تأثيراً فعالاً على نجاح عملية الصيد، وعلى تكثير عدد الطرائد، أو إمكان توافرها، وهذا ما يبرر كثرة الرسوم لهذه الحيوانات مكدسة فوق بعضها في مكان واحد.

ويدعم هذه النظرية ما تقوم به الشعوب البدائية المتحضرة في بعض القبائل المعاصرة، فقد تمت مراقبتها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فكانت الصلة كبيرة بين إنتاج الفن والسحر.



وكذلك فإن تأمل التماثيل الأنثوية التي نحتها الإنسان الأول "الفنان القديم" يؤكد أن لها معنى خاصاً، حيث المبالغة بخصائص جسد المرأة من حيث: الصدر الممتلئ والعجز والفخدين، وبشكل واسع في إبراز التفاصيل الواقعية، فربما تكون "تعويذة" تساعد على كثرة الإنجاب، أو الإرضاع للأطفال، فهي تمثل الأم الولود، ويحيلها علماء السيمياء إلى كونها رموزاً ذات دلالة على الإخصاب والعطاء.

إن التأويل الرمزي والتأويل السحري والتأويل النفعي الوظيفي لكل الأشياء "تصاوير وأدوات" في العصر الحجري القديم لا تنفي خاصية جمالية لتلك الأشكال، فالإنسان البدائي – ومما لا شك فيه– أنه كان بأشد الحاجة لأن يمارس داخل ذاته تجييشاً حسياً لمناطق النشاط الأكثر سمواً في الروحانية، ليأنس بها من نفسه من جهة، ومع الحياة البدائية المتوحشة من جهة ثانية، فكانت الحاجة والضرورة والإشباع السحري المثير للضرورة الجمالية.

ب– مصر القديمة (الفرعونية):

الفن والعقيدة:



إن جمالية الفن لتبدو لنا هنا واضحة بخلاف العصر الحجري القديم، فقد أصبح الإنسان موجوداً في حالة مجتمعية متطورة في جميع مناحي الحياة: الميتافيزيقية والفيزيقية (5)، ومن هنا كان تعبير هيرودوت بأن "مصر هبة النيل"، فالأفكار الماورائية انعكست في فنون منطقة أصبح سكانها مزارعين وعاملين شديدي الارتباط بالأرض والمكان، ويعيشون كجماعات متفاعلة،

فتميزت طبقات من الحكام وطبقات من المزارعين وطبقات من العاملين، فضلاً عن ظهور التدوين بأشكال مختلفة: الهيروغليفية والديموطيقية والهيراطيقية.

إذاً نرانا أمام مجتمع أكثر تطوراً في تاريخ البشرية، وكذلك أمام مرحلة أسلوبية متكاملة تُعد من أهم مراحل التاريخ الفني خصوصية، لها سمات مشبعة بالتفرد والعقائدية الخاصة بفكرة البعث والخلود كوحدة فنية بلغت عن طريق الفن تصويراً ونحتاً وعمارة حدود التعبير الأعلى عن حقائقها الإنسانية والميثولوجية الخاصة.

وفيما يختص بالبعث والخلود في عقيدة سادت الفن المصري القديم جعلت الفنانين أمام فكرة قهر الفناء، والانتصار على الموت، فكان الخلود جوهر الفن، وبالتالي تخليد الموضوع الفني.

إذاً هو فن يبحث عن الحياة ويهدف إلى تمجيدها، وإعادة الحياة إلى الموتى، "فكانت الروح في العقيدة المصرية لا تفنى بفناء الجسد؛ لأن فرعون كان من الآلهة، فلقد حرص دائماً على حفظ روحه في قبور ضخمة، ليس بالإمكان شرود النفس منها، فكان حفظها في الأهرامات مظهراً مادياً لسرمدية الروح الإلهية".

قانون المواجهة Frontality:

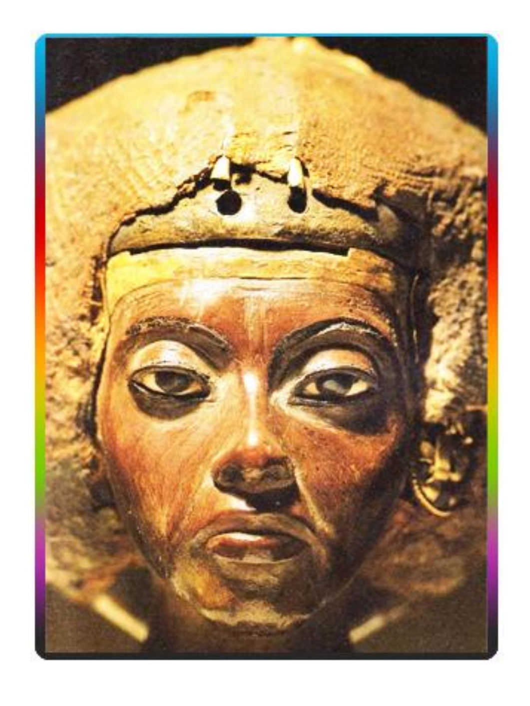


اتسمت الفنون المصرية بفكرة التأبيد والديمومة في كل أنواعها ما جعل حضارة مصر أطول حضارة فنية قومية عرفها التاريخ، إلا أن قانون المواجهة أو المجابهة أثار العلماء والباحثين في تاريخ علم الجمال الفني لما لهذا الأسلوب من خاصية فردية

سادت النحت والتصوير المصري القديم، حيث نرى في النحت أن جميع الهيئات سواء كانت واقفة أم جالسة، سائرة أم ساكنة تبدو مجابهة ومنتصبة، فالانثناء نحو اليمين أو اليسار محظر، والأعمدة الفقرية تظهر قائمة إذا ما كانت الهيئات على قاعدة.

وكذلك في التصوير حيث اتبعت الطريقة الجبهية، فكان الرأس يُرسم من الجانب، أما العين فكانت مواجهة "جبهية" وكذلك الصدر، أما الفخذان والقدمان فكانا يرسمان جانبياً، وفي الأبنية المعمارية نرى شيئاً مشابهاً حيث رسم المنازل من مساقطها.

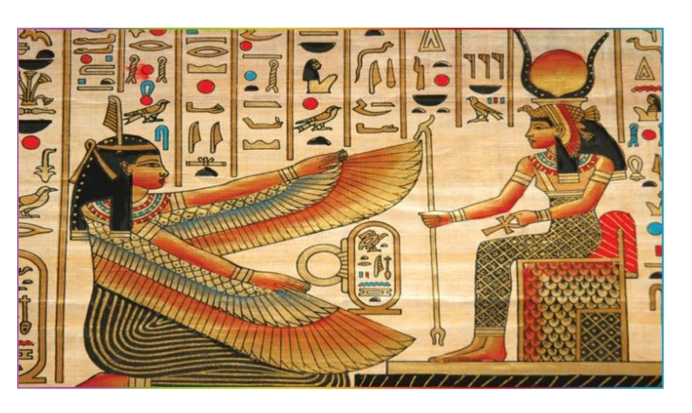
التجديد الفني في عهد (أخناتون):



اقترن اسم أخناتون (1365–1349 ق.م) بالتحولات الثقافية الكبرى في تاريخ البشرية، فقد "أحدثت ثورة في الفن المصري كما أحدثت ثورة في العقيدة الدينية".

وقد عدَّه وليم بيك بأنه "أول مجدد واعٍ في الفن، فقد كان أول شخص يحيل نزعة مطابقة الطبيعة إلى برنامج، ومن الواضح أن ما يدين به الفن له، وما تعلمه الفنانون عنه، إنما كان حباً جديداً للحقيقة وحساسية جديدة، ورهافة شعور يؤديان إلى نوع من الانطباعية في الفن المصري"، حيث بدأت معالم المنظور تظهر، والاهتمام بالمناظر الطبيعية، وأحداث الحياة الاجتماعية، كما ظهر أخناتون في التصوير وسط مجموعات من الناس "في مناظر ومواقف من الحياة اليومية، تسودها روح إنسانية عميقة تفوق جميع المفاهيم السابقة، ومع ذلك فإنه يظل يتحرك في مسطحات قائمة الزوايا، ويدير مساحة صدره بأكملها نحو المشاهد، ويبلغ حجمه ضعف حجم الناس العاديين".

الوعي الجمالي عند الفنان المصري القديم:



على الرغم من أن الفنانين المصريين القدماء كانوا مجهولين، فهم لا يقومون بالتوقيع على أعمالهم إلا أن أسماء قليلة من الفنانين معروفة ممن وصلت إلينا ومنها: (دجيهو تيموزي) و(حويا) و(مريري) و(أحموزي)، وتشير بعض الكتابات إلى أن (مريري) موصوف بأنه (أمير وكاتب ديوان)، وكذلك بعض الفنانين الذين عرفوا ببصيرة عالية وإلمام بكل شيء من العلوم والمعارف والأسرار، وهناك قول لأحد هؤلاء الفنانين يقرظ فيه نفسه على الشكل التالي: "إنني أدرك سر الأقوال الربانية، وأصول الشعائر الاحتفالية، لقد مارست كل سحر، فأنا سيد الأسرار، إنني أشاهد (رع) في تجليه، وأنا إلى ذلك فنان ممتاز في فنه، ورجل فوق الرجال في معارفه لا تفوتني خفايا التمثال، ولا براعة رسم المرأة، ولا وقفة عازف القيثار، ولا دهشة الإنسان المستيقظ من سباته، كما لا تفوتني رفعة ذراع الرامي، ولا انحناءة العدّاء، وأنا أدرك سر صناعة الترصيع الذي لا تأكله نار ولا يذيبه ماء".

وبالنتيجة فإننا نلاحظ جمالية خاصة في مصر القديمة جعلتها من أهم المراحل الفنية في تاريخ البشرية، قائمة على وعي لا جدال فيه وفكرٍ عالٍ جعل من الفن عملاً متخصصاً ومنهجاً مميزاً عن سواه من الفنون التاريخية.

ج- عند الإغريق:



إن ما يتمتع به الفن الإغريقي من قيمة جمالية سامية جعله النموذج الأكمل لفكرة "المثال" حتى نمت المثالية وتطورت وتحايثت مع كل المذاهب الفنية عبر التاريخ فيما بعد، بالرغم من أن الحقبة الزمنية التي ازدهر فيها الفن الإغريقي كانت قصيرة نسبياً حيث امتدت من القرن السابع وحتى الرابع قبل الميلاد.

الأعجوبة الجمالية: لطالما تحدث المفكرون الجماليون والعلماء المعاصرون عن الفكر الإغريقي وآدابه وفنونه العالية التطور حتى وصفوه بالمعجزة الإغريقية باعتبارها ظاهرة غريبة تجسدت في أقل من مئتي عام فكراً فلسفياً وفناً جمالياً منذ هيراقليطس وفيثاغورس وسقراط وأفلاطون وأرسطو، حتى أن الفن المعاصر لا ينفك يعود إلى الاقتباس من تعاليم الإغريق التي لا مثيل لها من بلوغ الإتقان والكمال.

وقد أكد "إيتان سوريو" أنه إلى جانب الأعجوبة التاريخية والثقافية هناك أعجوبة جمالية "تكمن في أن طبيعة الشكل الفني الذي نشأ في تلك الظروف كانت من النوع الذي يستطيع إشباع الحاجات الجمالية لأزمان أخرى وعادات أخرى" فضلاً عن أن هذا الفن قد نما وازدهر في رقعة بشرية صغيرة إلى أقصى حد متمثلة في أعلى درجاتها وسموها الجمالي في أثينا.

فلاسفة الفكر الجمالي الإغريقي:

هيراقليطس (540-475) ق.م:

يُعَد هيراقليطس فيلسوف التغير باعتبار أن التغيرات والتحولات من أهم الإشكالات التي تَردد صداها في تاريخ التفكير الفلسفي والجمالي، كما يرى أن طبيعة الإنسان والوجود تقوم على جدلية الحقيقة واللاحقيقة، فالضدان موجودان، والتكامل يظهر في جدلية الصراع بين الشيء وضده، فيقول في الشذرة رقم (23): "لن يتسنى لهم أن يعرفوا معنى الحق لو كانت الأضداد غير موجودة"، ولا يغرب عن بالنا أن هذه

الجدلية التي تجمع الأضداد في حالة واحدة تُعد من أهم الأسس التي قامت عليها السريالية في جمالياتها المعاصرة حيث تجتمع ثنائيات غرائبية تشكل "الموت والحياة"، "الوجود والعدم"، وتمثلت أيضاً في الفنون السريالية بوجود الخشن إلى جانب الناعم الأملس، والفوضى إلى جانب التنظيم، والجمع بين مخلوقات تمثل الحيوان والإنسان معاً في كائن واحد.

وفي الشذرة يقول: "لا يمكن للإنسان أن ينزل في النهر الواحد مرتين، فيستحيل أن يلمس المادة الفانية نفسها مرتين، لكن من خلال سرعة التغير تتبعثر المياه وتتجمع ثانية، أو بالأحرى لا تجمع حتى ثانية أو فيما بعد، لكن التجمع والانفصال متزامنان، وتتقارب وتنفصل"، فالعالم في حركة دائمة وتغير مستمر مثل المياه الجارية، فالتغير قانون الحياة، والصيرورة Becoming هي الحاكمة أو الشيء الثابت في عالم هيراقليطس.

فيثاغورس (570–497) ق.م:

يفسر فيثاغورس الظواهر الطبيعية والجمالية بالتناسق العددي، فالعالم ترتيب عددي وتناسب نغمي وعلاقات رياضية يحكمها الانسجام الدقيق والائتلاف.

وقد تركت هذه الرؤية آثارها التي تمتد إلى الفنون التكعيبية المعاصرة، فيؤكد "خوان غريس" الذي يعد من التكعيبيين "أن الجانب البنائي من التصوير هو الرياضيات أي الجانب التجريدي".

ويحسن بنا القول مع كثير من المفكرين الجماليين إن "أصول الحركة التكعيبية ترجع إلى الفنان الفيلسوف اليوناني فيثاغورس الذي رد العالم إلى عدد ونغم، فالطبيعة تكشف لنا عن جمال في تكوينها وتناسق في بنائها، وهذا التناسق البنائي والجمال التكويني يعبران عن نسب عددية متناغمة، فحين تشريح الطبيعة ورؤية أشكالها وأعماقها البنائية تتبدى لنا أسرار جمالية، وألحان هندسية، وموسيقا كونية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا يتيح لنا الوصول إلى (الحقيقة) التي تقف وراء ما هو ظاهري".

سقراط (470–399) ق.م:

بالرغم من أن الجمالية التي ظهرت عند سقراط ارتبطت بالنفعية والغاية، إلا أن هذه الغاية كانت سامية من خلال نفعيتها بالكشف عن الأخلاق والخير، فالفن الجميل هو الذي يسعى بالتربية الجمالية نحو مجتمع فاضل.

لذلك نرى أن فيلسوفاً مثل سقراط هو فيلسوف مثالي، والمثالي في الجمال لا يسعى إلى المادة بكونها مجرد مادة نفعية، فهو يدرك أنها زائلة فانية، وأن الجمال يزول بزوال المنفعة.

أفلاطون (427-374) ق.م:

حسبنا من أفلاطون هذا الفيلسوف الإغريقي العالِم بكل شيء أنه ترك لنا مجموعة من المؤلفات تُعد من أهم ما ورد في تاريخ الفكر البشري فهو الفيلسوف الذي لم يُعرف أنه ترك شيئاً ولم يتحدث به.

وقد مر على مؤلفاته أكثر من 2300 سنة وما زالت تُدرّس في أرقى جامعات العالم، مع أن ملايين المؤلفات التي ظهرت بعده قد أصبحت في غياهب النسيان.

وتظهر الرؤية المثالية في الجمال عند أفلاطون من خلال محاورة "الفيلفس" حيث جاء على لسان سقراط حديثٌ يوضح معنى تجريدياً لجمال الأشكال الفنية: "فجمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسبه من ذلك معظم الناس.. وإنما أعني به.. الخط المستقيم والمستدير وما ينجم عنهما من مسطحات ومجسمات بواسطة الدوائر والمساطر والزوايا، فهي أشياء جميلة بذاتها وتنطوي على ملذات داخلية خاصة، والألوان التي من هذا الطراز أقول عنها بالتأكيد إنها جميلة ومنطوية على ملذات خاصة..".

وهذا ما كان يبحث عنه (سيزان Cezan) في التصوير الحديث عندما عمد إلى تبسيط الأشكال الفنية ورؤيتها بهندسة أفلاطونية جديدة من خلال تقاطع خطوط هندسية، فيقول سيزان "انظر إلى الطبيعة بعين ترى فيها الأسطوانة والكرة والمخروط".

أرسطو (384-322) ق.م:

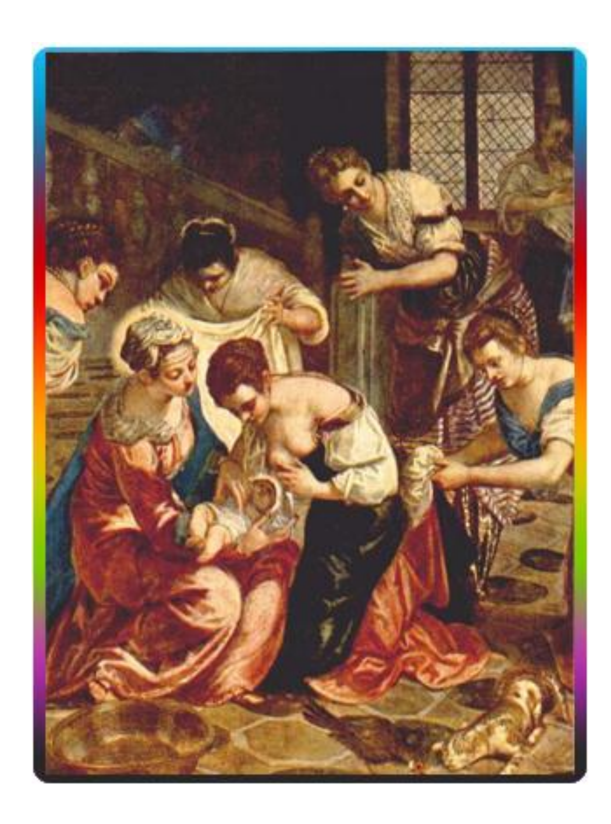
لا يلجأ أرسطو عند تفسيره للفنون إلى الأساطير أو المثال الأعلى المفارِق "المثال الأفلاطوني" إنما يسعى إلى أن يجعل من هذا المثال المتعالي شيئاً يمكن إدراكه بالعقل البشري عن طريق المحسوسات التي هي الطريق إلى المعقولات، والعقل البشري هو الذي يفسر الفنون ويستلهم الجمال من الفنون التي صنعتها يد البشر، ويظهر ذلك من خلال ما قاله "إن الفن قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء به الإله برومثيوس ووهبه للبشر".

فالإنسان في مذهب أرسطو هو الذي يملك اليد أقوى الأسلحة التي زودته بها الطبيعة "فهي الأداة التي يصنع بها الإنسان ما شاء من فنون"، ولقد تناول أرسطو بالدراسة والنقد معظم أنواع الفنون في عصره

كالخطابة التي أفرد لها مؤلفاً خاصاً الموسيقا، وكذلك الأدب والشعر في مؤلفه الكبير (فن الشعر) الذي تناول نظرية المحاكاة والشعر المسرحي والتراجيديا وتذوقها ونقدها.

وبناءً على ما تقدم فلا مندوحة لنا إلا القول إن الفن الإغريقي الذي ازدهر في مدة قصيرة، واحتوى أعظم مفكري فلاسفة التاريخ سقراط وأفلاطون وأرسطو، وكذلك فإن تدخل رجلين عبقريين هما (بريكلس) عميد الديمقراطية الأثينية 460-435 ق.م، ومستشاره السياسي والفني النحات والمهندس (فيدياس) كل ذلك ساهم في إرساء قواعد متينة فكراً وفناً وأسلوباً مثالياً لا ينفك الفن المعاصر من أن يعود إليها.

د- جماليات عصر النهضة

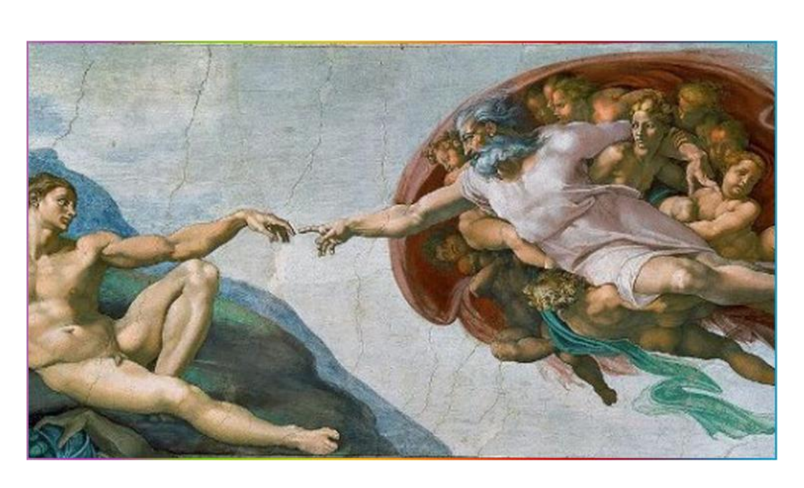


يُعرّف "سوريو" عصرَ النهضة بأنه "مجموع التطور الروحي الذي حققه الغرب خلال القرن الخامس عشر بصورة خاصة"، وهذا التحديد كان بسبب الأحداث الكثيرة التي وقعت في القرن الخامس عشر، ولا يغيب عن بالنا أن التطور لا يكون في لحظة محددة، إنما في سيولة الزمن، فقد كانت بداية النهضة منذ النصف الثاني في القرن الرابع عشر.

وكذلك فإن حركة التطور استمرت بعد القرن الخامس عشر والسادس عشر، وكثيراً ما يطلَق على عصر النهضة كلمة "انبعاث" التي حملت في جوهرها "إحياء المعارف اليونانية" للتخلص من الظلمات التي سادت القرون الوسطى.

وعلى هذا الأساس فإن العودة إلى الجذور في العقلية اليونانية يعني البحث عن ينابيع الوحي والإلهام والمرجعيات الروحية، وهو في الفنون تحوّلٌ في الحاجات الجمالية بتعبير سوريو.

العلم والتجربة:



وأيضاً فإن كثيراً من الأحداث والتطورات العلمية قد تركت آثارها في عصر النهضة باعتبار هذه الأحداث أصبحت تشكل مرجعاً ضرورياً لكل تقدم أو تغير ولا سيما أنها تقوم على العلم والتجربة،

فاتجهت المعارف نحو العلوم التي كانت تُعد ذات شأن خطر كعلم الجبر – وهو من أصل هندي وعربي– وعلم الكيمياء المرتبط ببعض الأصول الروحانية، أما الثورة الكوبرنيكية التي حدثت عام 1512 فقد جرى التمهيد لها بوساطة ما يشبه الإعلانات من مثل "الجهل العبقري" بقلم نقولا دي كوي 1440 وأفكار ليوناردو دافنشي العبقرية في دراسة فن الرسم، ونظرية التصوير، وقد جاء فيها:

"إن العلوم الحقيقية هي التي تلج بها التجربة أبواب الحواس".

- "من المؤكد أن الطبيعة تنطلق من التفكير لتنتهي بالتجربة، ما همَّ.. يجب علينا أن نأخذ الطريق المعاكس".
- ولعل "فيكتور هيغو" في كتابه "نوتردام ده باري" لم يكن كلامه عبثاً حينما كتب الفصل الشهير الذي عنوانه (هذا سوف يقتل ذاك)، وهو يشير إلى أن الكتاب المطبوع سوف يقضي على الكاتدرائية بوصفها كتاب المساكين".
- أما بترارك (1304–1374) شاعر إيطاليا الأكبر فقد تلقى دروساً باللغة اليونانية، وقد قال في شعره: "ماذا؟ أيحلُّ شيشرون محل ديموستين ويضحي فيرجيل شاعراً بعد هوميروس، ثم لا يبقى بعد العرب من هو قادر على الكتابة".



وظهر كثير من الفنانين الذين ساهموا في تطور الحركة الفنية ولاسيما في العمارة والنحت والتصوير أمثال برامانتي، جيوتو، ليوناردو دافنشي، رافائيل، ومايكل أنجلو، وفي الفن الفلمنكي الأخوان فان أيك، وهوبرت (1366–1426) الذي استحدث الألوان الزيتية في فن التصوير.

وكما أن أفلاطون كان ينادي بتهذيب النفوس بالموسيقا والفن ذلك لأن النفس تؤثر في الأبدان بينما العكس غير صحيح، وهذا ليوناردو دافنشي يستنتج قائلاً "إن حقيقة الأشياء هي الغذاء الأسمى للنفوس المرهفة"، ويقول مايكل أنجلو "إن فن الرسم الجيد لهو شيء نبيل مقدس بحد ذاته وهو نسخة لكمالات الله"، وهذا ما يعود بنا إلى الجمالية المثالية الإغريقية التي ترى في الجمال إشارة من علامات الألوهية وكأن التدين للجمال أصبح السمة الأولى في عصر النهضة.

ومهما يكن فإن عصر النهضة الذي بعث الحياة في الصور والحجر على يد أعظم فنانيه "دافنشي ولوحته الجوكندا" و"مايكل أنجلو – كنيسة السكستين" و"رافائيل– الحورية جالاتيا" فإنه ترك إرثاً حياً في النفوس لايزال قائماً حتى العصر الراهن.

هـ– جماليات الفن العربي:

عندما نتقصى خط الفن عبر التاريخ فإننا نرى أشكالاً فنية قد نمت وتطورت خارج السياق العام لفنون التاريخ من الناحية الوراثية على الأقل، ذلك أننا نرى من خلال هذا المنظار أن وراثة الأساليب أو بعض السمات الفنية هي سمة عامة في تاريخ الفن وجمالياته عبر العصور، لكن في الفن العربي نجد عقلية خاصة وإحساساً جمالياً منفرداً بعيداً عن التأثر الأجنبي أو التاريخي، ويقول (ريزلر) في هذا الصدد "إنه لما يدعو إلى الاستغراب أن الأدباء العرب لم يتأثروا بالآداب الإغريقية الواسعة" فضلاً عن أن طريقة

جديدة في التصوير قد ظهرت ونمت بفعل عقلية عربية تجريدية، اختلفت كل الاختلاف عن فنون الإغريق أو الفراعنة من قبل، وقد تميزت بسمات جمالية خاصة عديدة أهمها:

التجريد والمطلق:

إن فنون التجريد هي فنون عقلية بامتياز، فالإدراك الجمالي لهذا الفن يكمن في التعبير عن الإلهي، والعقل الرياضي، والهندسي، فهو يسعى نحو فكرة جوهرية هي فكرة الله الواحد الأحد.

ومن هذا المنطلق نجد أن الخط العربي بكل أنواعه واستخداماته المتداخلة مع الأرابيسك Arabesque كنظرية في الفن التجريدي "يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية" بتعبير المفكر الجمالي عفيف بهنسي، وفي ذلك يقول بيرابين أيضاً "يعاني الرقش العربي دائماً مشكلة البحث عن الواحد" ويفسر ذلك بما نراه في التكوينات الهندسية الإشعاعية، فالملاحَظ أنها بوقت واحد نابذة وجابذة، وفي كلتا الحالتين فإنها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود إلى الجوهر الواحد فضلاً عن التفكير في الثابت والمطلق المتمثل بالنقطة المركزية التي تصدر كل الخطوط والأشكال منها.

وعلى الرغم من أن هذه العقلية قد سادت الفن العربي في العصر الإسلامي إلا أنها تنعكس أيضاً في فنون العرب قبل الإسلام ولاسيما في بعض الأنصاب التي لا تمثل شكلاً معروفاً أو شبيهاً لشيء ما.. ويقول المفكر الجمالي فاروق العلوان بهذا الموضوع "إن الفن التجريدي هو الأكثر قدرة للتعبير عن الروح العربية الساعية دائماً نحو الأفكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه".

إذاً إن جمالية خاصة لا تخلو من لاهوتية مثالية قد أسبغت الفكر العربي بميزات خاصة جعلته فناً فريداً روحياً وعقلياً.

المنظور الروحي:

ترتبط الرؤية البصرية للأشياء بطرائق التفكير والإحساس بالوجود، فالفنون التي تصور الواقع المادي تقتضي أن يكون الإنسان بين الأشياء موجوداً مدركاً بصرياً.

أما ما تصوّره الفنانون العرب عن الوجود ليس تصوراً بصرياً مباشراً بل كان تحولاً تاماً عن المنظور البصري نحو منظور روحي متسامٍ تخلى عن كل القواعد الرياضية والضوئية في رؤية الأشياء البعيدة والقريبة، فالحواس لا تقدم لنا الحقائق بل وقد تكون مخادعة في نسبية الحجوم البعيدة.

وقد قدم ألكسندر بابا دوبولو دراسات عن المنمنمات وتوزع بعض الأشكال فيها على محاور حلزونية "الأسبيرال" التي تشكل منظوراً روحياً، كما أن غياب الظل والتظليل في الرسوم يؤكد أن ثمة وجوداً غير الذي نعيشه بالواقع، وهذا الوجود إنما هو متصوَّر عقلي عند الفنان العربي، وهكذا نرى في الفنون العربية منظوراً روحياً تخلى عن جميع قواعد المنظور البصري.

الجمالية العربية في الفن الحديث:

إن انتقال المعطيات الفنية البصرية المتمثلة بالفنون التشكيلية من بلد إلى آخر أسهل وأسرع من انتقال الآداب التي تحدها حدود اللغة.

كما أن ما قاله كثير من فناني الحداثة في أوروبا هو خير شاهد على أثر الجمالية العربية في الفن الحديث، فكثيراً ما صرح ماتيس مؤكداً "إن زيارتي إلى البلاد العربية ساعدتني على إتمام تحولي الضروري، وسمحت لي أن أتصل من جديد وبصورة جدُّ ضيقة بالطبيعة، ما لم تحققه لي الوحشية ذاتها"، وقال أيضاً "إن البساطة في فني تعود إلى الرقش العربي الأرابيسك".

كما قال بول كولي (1879–1940) ضمن إحدى رسائله خلال زيارته إلى مصر في 17 نيسان 1923 "ها أنذا أرسم منظراً طبيعياً وهو نتيجة للرؤية الممتدة من الجبال البعيدة في وادي الملوك على أرضنا الخصيبة، وقد حافظت على الطباق بين الأرض والسماء وإلى أقصى حد استطعته"، وإذا ما تتبعنا لوحات بول كولي لوجدناها خطوطاً وأشكالاً هندسية فكأنها الرقش العربي أو كتابات عربية.

الحروفية العربية:

إن دراسة الجمالية تقتضي بالضرورة أن نتنبه إلى آثار فنية استجابت لحاجات جمالية جديدة متجددة، ومنها ما قام به كثير من فناني الحداثة والمعاصرة حيث عمدوا إلى استلهام (الحرف) أو (الخط) العربي في لوحات تحمل طابع الكلمات أو الجمل المقروءة حيناً وغير المقروءة أحياناً أخرى، أمثال (شاكر حسن آل سعيد) في العراق، و(محمد شبرين) في السودان، و(نجا المهداوي) في تونس، و(محمود حماد) و(عبد القادر أرناؤوط) و(سامي برهان) في سورية.. وغيرهم.

فقد عمد هؤلاء الفنانون إلى تحويل الحرف العربي إلى صيغة تصويرية، متخلين عن كل الدلالات الأدبية والكتابية في محاولة لإبراز الماهية التجريدية للشكل كأسبقية في العلاقة المنطقية عن كل مادة أو دلالة مفهومية.

ذلك أن اللغة البصرية هي لغة عالمية مشتركة تتجاوز حدود الدلالة الأدبية للعبارات المكتوبة، فما كان من هؤلاء الحروفيين إلا أن جعلوا مادتهم الأولى "الحرف العربي" في تحولات الشكل والأسلوب الفني في تيارات الحداثة وما بعدها.

الخلاصة

إن الفن يتطلب كائناً واعياً، وبالتالي فإن مفهوم الفن والإحساسية الجمالية تعددت مفاهيمها بتعدد الحضارات على مر العصور، فكان السرور الجمالي والخلق والإبداع أو الجمال الخالص أو التأثير الانفعالي، كذلك فإن مفهوم الفن للفن قد تسامى إلى الجميل بذاته.

كما أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش دون جمالية تعينه على الحياة وتذوقها بعيداً عن آلامها ومنغصاتها المادية، فكان الملجأ الروحي عبر العصور منذ إنسان العصر الحجري والفنون المصرية القديمة والإغريقية، ثم ما لبث أن تمازج مع التجربة الموضوعية في عصر النهضة وحتى فنون الحداثة.

التمارين

1-اختر العبارة الصحيحة:

A. الفن يتطلب مهارة يدوية.

B. الفن يتطلب كائناً واعياً.

C. مفهوم الفن عند جميع المفكرين يقوم على كل ما سبق.

D. يختلف مفهوم الفن والجمال عند الفلاسفة وفقاً لاختلاف حضاراتهم ومناهجهم على مر العصور.

E. الواقعية والتقشف والبساطة والحيوية والحركة من سمات جماليات الفن في عصور ما قبل التاريخ.

F. الواقعية والتقشف والسريالية من سمات جماليات الفن في عصور ما قبل التاريخ.

G. الواقعية والتعبيرية والتكعيبية من سمات جماليات الفن في عصور ما قبل التاريخ.

الإجابة الصحيحة:

B. الفن يتطلب كائناً واعياً.

D. يختلف مفهوم الفن والجمال عند الفلاسفة وفقاً لاختلاف حضاراتهم ومناهجهم على مر العصور.

G. الواقعية والتقشف والبساطة والحيوية والحركة من سمات جماليات الفن في عصور ما قبل التاريخ.

2-اختر الإجابة الصحيحة:

- **الفن للفن تعني:**

A. أن يفهمه ويتذوقه جميع الناس.

B. أن يعتمد على الحواس والعواطف.

C. أن يكون مثالياً وجميلاً بذاته ولذاته.

الإجابة الصحيحة: c أن يكون مثالياً وجميلاً بذاته ولذاته

- **قانون المواجهة في الفنون المصرية:**

A. كان في فن النحت.

B. كان في فن التصوير.

C. كان في الاثنين معاً.

الإجابة الصحيحة: c كان في الاثنين معاً

- **الفكر الجمالي عند أفلاطون:**

A. مثالي.

B. حدسي.

C. براغماتي.

الإجابة الصحيحة: a مثالي

- **جماليات عصر النهضة تقوم على:**

A. التجربة العلمية.

B. الأفكار الدينية.

الإجابة الصحيحة: a التجربة العلمية

3-عدد ضرورات الحاجة الجمالية للإنسان كما عبّر عنها إيتان سوريو؟

المعلومات إضافية

- الميتافيزيقيا Metaphysics: بُدئ باستخدام هذا المصطلح في القرن الأول قبل الميلاد، للإشارة إلى أرسطو، وهي الفلسفة التي تدرس المبادئ العليا التي لا تبلغها الحواس.

- الهيروغليفية Hieroglyphics: كتابة مصرية قديمة ظهرت في بداية عصر الأسرات، معناها النقش المقدس.

- الديموطيقية Demotic: الكتابة الشعبية وهي تبسيط شديد للهيروغليفية.

- الهيراطيقية Hieratic: تبسيط للكتابة الهيروغليفية، تُكتب بحروف متصلة، استُخدمت في جميع الأغراض عدا النصوص الدينية.

- قانون المواجهة أو مبدأ المواجهة Frontality: يعود هذا الاكتشاف إلى يوليوس لونجه Julius longe وأدولف أرمان A.Erman للاستزادة يراجع: هاوزر، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، مراجعة: أحمد خاكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 54.

- كتب الفيلسوف اليوناني العظيم هيراقليطس مؤلفاً بعنوان "فن الطبيعة"، ثم ضاع ولم يبق منه سوى شذرات جمعها الدارسون في /126/ شذرة تضاف إليها /15/ شذرة تحاط بالشك في صحة نسبتها إليه، أما كتاب (جدل الحب والحرب) فقد وضعه مجاهد عبد المنعم مجاهد، كعنوان تدور حوله فكرة الشذرات الموجودة.

المراجع

1- روزنتال، م.ب يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1985.

2- لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه أحمد عويدات، منشورات عويدات، ط2، 2001.

3- تولستوي، ليف، ما هو الفن، ترجمة محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر، ط1، 1991.

4- سوريو، إيتان، الجمالية عبر العصور، ترجمة د. ميشال عاصي، منشورات عويدات، ط1، 1974.

5- سلمان، عبد اللطيف، تاريخ الفن والعمارة، منشورات جامعة دمشق كلية الفنون الجميلة، 2006.

6- بيك، وليم.هـ، فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة: مختار السويفي، مراجعة وتقديم أحمد قدري، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1.

7- هيراقليطس، جدل الحب والحرب، ترجمة وتقديم وتعليق مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006.

8- محمد، علي عبد المعطي، جماليات الفن – المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994.

9- أفلاطون، الفيلفس، تحقيق وتقديم: أوغست دييس، تعريب فؤاد جرجي بربارة، عن النص اليوناني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970.

10-محمود، زكي نجيب، في فلسفة النقد، دار الشروق، ط1، بيروت، 1979.

11-مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

12-بهنسي، عفيف، أثر العرب في الفن الحديث، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1970.

13-بهنسي، عفيف،_جمالية الفن العربي، مجلة عالم المعرفة، العدد 14، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

14-العلوان، فاروق، محمود الدين، التجريد في فنون العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997.

15-بهنسي، عفيف، الفن والقومية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1965.

الوحدة التعليمية الثالثة

علم الجمال والتقنية

أولاً: جمالية التنوع التقاني



إن تمظهر الفنون الحديثة والمعاصرة بأشكال جديدة خارجة عن النظام الكلاسيكي في تنوعات متعددة بوساطة التقانات الجديدة التي تنتجها الحضارة الإنسانية جعل هذه الفنون في نسق جمالي يستحق التوقف والتأمل، ولاسيما أن قيمها التعبيرية تتبدّى واضحة في التفكير والوجدان على الرغم مما توصف به هذه الأعمال من آليّة أو تحتاج إلى تدخل الآلة وعناصر الحياة الصناعية، والتي تستمد قوتها وفعلها الجماليين من التطور العلمي الجديد.

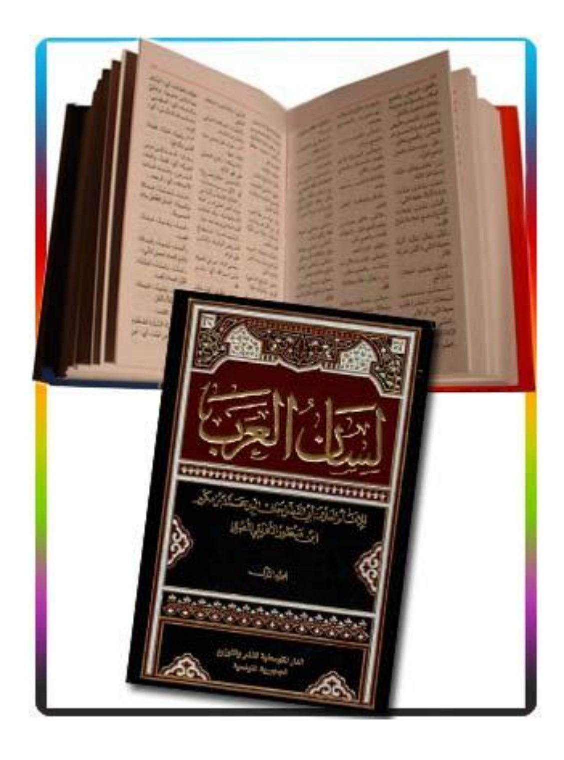
وعلى ذلك فقد أصبح من الضروري أن تكون الاختلافات التقانية في الأعمال الفنية إن كانت في السينما أو الموسيقا أو التصوير والنحت هي المحرك الأساسي في التنوع الإبداعي لحضارة العصر، فالفن الذي لا ينتمي إلى عصره وفكر زمانه ليس هو الفن المنشود، وبالتالي فإن دراسة التقنية في مفهومها الجمالي ضرورة ملحة، وبالرغم من بديهياتها في العمل الفني من حيث تدخلها في بنية التركيب وطبيعة العلاقات الناظمة لأجزاء المركب الفني إلا أن التقنية هي التي تحدد نوعية العلاقات بين الأجزاء، فالاقتصار على استخدام ألوان الطيف الضوئي في لوحة فنية زيتية يعني أننا أمام لوحة ذات تقنية انطباعية.

وكذلك فإن محاولة خلق فضاءات واسعة على خشبة المسرح أو الدخول إلى عمليات التركيب من خلال الجمع بين المتناقضات أو المتضادات لإيجاد اللامألوف إنما هو أيضاً من تقنيات الفكر أو السلوك المسرحي السريالي.

وبالتالي يمكن القول إنه على الرغم من بديهية وجود التقنية في الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة لكنها بالغة التنوع والاختلاف، وبالغة الصعوبة في فهم موضوعها الجمالي أو إظهار الجمال.

ثانياً: مفهوم التقنية

- في اللغة العربية:



جاء في لسان العرب "أَتْقَنَ الشيء: أَحْكَمه، وإتقانه إحْكَامه، والإتقان الإحكام للأشياء، ورجل تَقِنٌ، وتِقْن مُتقِنٌ للأشياء حاذق، ورجلٌ تَقْنٌ: وهو الحاضر المنطق والجواب"، وجاء في التنزيل العزيز: [صُنْعَ الله الذي أَتْقَنَ كلَّ شَيء].

إذاً في اللغة العربية نجد أن الإنسان إذا أتقن الشيء أحكمه وعرفه جيداً وتمرس في فعله بخبرة ودراية؛ لأن الرجل إذا كان حاضر المنطق ومحكم الجواب فإنه على دراية عقلية بما يقول، وهو ما يدخل في التقنية الفكرية أيضاً وليس فقط في المهارة اليدوية.

وقد أطلق العرب قديماً اسم (ابن تِقن) على رجل كان جيد الرمي بالسهام، حتى كان يُضرب به المثلُ، حيث لم يكن يسقط له سهم، وأنشد فقال:

لأكلةٌ من أقطٍ وسمنٍ

وشَرْبتان من عَكيٍّ الضأنِ

ألينُ مسَّاً في حَوايا البَطنِ

من يثربيات قِذاذٍ خُشُن

يَرمي بها أرمى من ابن تِقنِ

– في الفكر الفلسفي:

- **أفلاطون ومفهوم التقانة:**

عند أفلاطون إن فلسفة الفن تشمل تكنولوجيا تقوم على الرؤية الفيزيقية المرتبطة بالطبيعة من ناحية، ومن ناحية ثانية تقوم على الرؤية الميتافيزيقية الخارقة للطبيعة، حيث تتجلى في الرؤية الثانية حركة الإحساس الجمالي انطلاقاً من الوجود المرئي إلى الوجود اللامرئي، من المستوى المحسوس إلى المستوى المعقول المتسامي، حيث التعبير عن المثل العليا الكاملة للجمال التي يتجلى إدراكها بوساطة العقل.

لالاند ومفهوم التقانة:

معنى التقانة في موسوعة لالاند الفلسفية:

في موسوعة لالاند الفلسفية "فتقال كلمة تقنية بوجه خاص على المناهج المنظمة التي ترتكز على معرفة عملية مطابقة، وربما مثلما كان يشير اليونانيون إلى الممارسات الواعية والمتروية إلى حد ما بالتعارض مع الممارسات البسيطة أو العادات التي تستتبّ تلقائياً وقبل أي تحليل".

فالمعنى للتقنية "اسماً" هو معنى مفرط، "إن لكل فنان أساليبه [أو أسلوبه] ومهاراته اليدوية، لكن يعتمد على تراث الحرفة وهو تراث عام، ويشكل التقنية بالمعنى الحق".

ويشير أيضاً لالاند إلى أن اصطلاح تقني Technique يرتبط بشكل مباشر بالموضوع في العمل الفني من جهة، وما يتأتى منه من قيمة تعبيرية من جهة أخرى، أي ارتباط بالعامل السيكولوجي للفنان والسوسيولوجي أيضاً، ذلك لأن علم النفس وعلم الاجتماع أصبحا من أهم المرجعيات في الإبداع الجمالي في فنون الحداثة وما بعدها، فالتقنية "في الفن في مقابل ما يشكّل إما موضوع العمل الفني، وإما قيمته التعبيرية والوجدانية، إن كنا لا نحب الطبيعة فإن مشهداً قد لا يعود يهمنا أكثر من طبيعة ميتة أو من سواها، وقد تتجسد فيها وبالطريقة عينها مهارة الرسام، إن رسم موقداً يمكنه أن يأسرنا بوصفة رائعة مهنية".

أصناف التقنيات في موسوعة لالاند الفلسفية:

يفرق لالاند في موسوعته الفلسفية بين ثلاثة أصناف من التقنيات:

1. التقنية بالمعنى الحقيقي صناعة.
2. التقنيات البشرية "الماعون الأخلاقي، الاقتصادي، السياسي".
3. تقنيات الفنون الجميلة ومن ضمنها الأدب.

وتتسم التقنيات كلها بأنها جماعية وتقدمية.

فالتقانة (تكنولوجيا) Technology, Technologie هي علم أو دراسة تهتم بالطرق أو الأساليب التقنية من حيث عموميتها وتداخلها مع كل مكونات الحضارة الإنسانية المعاصرة، والمكونات المادية الصناعية والروحية الإنسانية لتشكل فيما بينها جملة العلاقات الخاصة بنمو وتطور الحضارة تطوراً تقدمياً واعياً.

"التكنولوجيا" عند لالاند:

تشتمل "التكنولوجيا" عند لالاند على ثلاثة أنواع من المسائل الناجمة عن ثلاث وجهات نظر في التقنيات وهي:

- أولاً: هناك مجال للقيام بالوصف التحليلي للفنون والصنائع، كما توجد في لحظة معينة في مجتمع معين.
- ثانياً: ثمة مجال للبحث عن الظروف والقوانين التي بموجبها يجري تطبيق مجموعة قواعد، وعن الأسباب التي تعود إليها فعاليتها العملية.
- ثالثاً: هناك مجال صيرورة هذه الأعضاء والأجهزة عينها.

وإن مجموع هذه الدراسات الثلاث يشكل التقانة العامة.

معنى التقانة العامة:

فالتقانة العامة يمكن أن تحتوي على مجالات عدة من العلوم لدراسة عينة ما، كالوصف والتحليل والظروف والقوانين وطبيعة العلاقات الناظمة لبنية التركيب، وكذلك مع الاهتمام بالمثير أو المرجع الذي

أدى إلى نشوء ظاهرة ما، ثم دراسة المسار الحركي لصيرورة هذه الظاهرة وتطورها، ومن هنا يبدأ الاستشراف الحدسي لطبيعة التطور أو لاكتشاف الخطوات اللاحقة قبل حدوثها، وهذا الاستشراف هو من طبيعة الحدس في الفن أو الحدس الجمالي.

إذاً يمكن القول إن التقانة أو التكنولوجيا تتضمن مجموعة عمليات أساسية ومهمة في التحليل والتركيب للمنتوج الفني الذي يثير الشعور الجمالي.

ومجموع العمليات التي تدخل في التحليل والتركيب إنما هي تتضمن بذاتها المهارات اليدوية أو البدنية، وكذلك المهارات العقلية بكل ما فيها من طاقات فكرية.

كما أن لفظة تكنولوجيا في العصر الحديث ارتبطت بشكل ضيق بالعلوم الصناعية أو النفعية والتي لا ترتبط بالضرورة بموضوع الجمال أو الفنون الجميلة، وهذا ناتج من سوء استخدام اللفظة خارجاً عن معناها الأصلي، ويشير إلى هذه الرؤية توماس مونرو في كتابه "التطور في الفنون" حيث يقول "ولو أن لفظة التكنولوجيا استُخدِمَت في المعنى الأصلي للفظي "تكني Techne ولوجوس Logos" لشملت الآن العلوم أو المعرفة النسقية المنظمة بكل من نوعي الفن الجمالي والنفعي"، ويلاحظ أنه في الاستعمال الحديث اقتبست العلوم النفعية التطبيقية مصطلح التكنولوجيا.

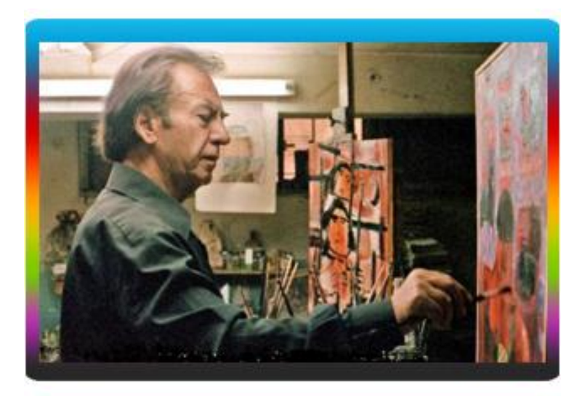
ثالثاً: المهارة اليدوية والمنطق الفكري

إن الفصل بين الصنعة التي تتضمن المهارة والمنطق الفكري في العمل الفني هو فصل فيه شيء من التعسف ذلك لأن تطور المهارة إنما هو مرتبط بتطور الفكر، وهو الذي يؤدي إلى الفروق النسبية بين الفنانين أو الأدباء في تقديم إبداعاتهم، وهو الذي يؤدي إلى التشظيات الأسلوبية في المدرسة الواحدة، حيث إن انحرافاً بسيطاً عن القاعدة يتطلب جهداً عقلياً ونشاطاً يدوياً يختلف من شخص إلى آخر وذلك بنسبية القدرات الفردية القائمة على روح التحدي في الخروج من المألوف إلى التقني الجديد.
وكذلك أيضاً فإن التطور في العلوم الصناعية والآلية وعلم الكيمياء له تأثيره المباشر في تغير الناتج الجمالي، ذلك لأن الأدوات وطرق استخدامها هي من صميم العمل الفني وبخاصة في الفنون التشكيلية أو فنون المسرح والسينما والتلفاز والفنون البصرية عموماً التي ترتبط مع البصر والسمع كالإضاءة والصوت، وقد عبر عن هذه الرؤية جون ديوي (1859–1952) بقوله: "ولسنا نبالغ حين نقرر نسبية

التكنيك Technique فإن الصنعة لتتغير لأقل تغير يصيب الظروف الخارجية حتى ولو كانت هذه الظروف لا تكاد تمت بصلة إلى العمل الفني نفسه، أما التغيرات الخطيرة فهي تلك التي تؤثر في الصورة نفسها بمعناها الجمالي".

ذلك لأن المتغيرات الأولى ينجم عنها تغيرات لاحقة تبدأ من المركز، وقد لا تنتهي مع دائرة محدودة إنما تستمر في صيرورتها وحركتها كدوائر الماء، حيث يختفي الحجر الذي يحرك الماء في قاع البحيرةِ بينما تبقى الصورة الناجمة عن الحركة على السطح، هذه الصورة هي المرسل والشكل الفني ذو الدلالة الذي يقوم بالتأثير الجمالي.

رابعاً: التقنية جوهر الفن





يَعُد "شارل لالو" أن التكنيك هو جوهر الفن متضمناً كل العمليات الحسية والعقلية من تفكير وخيال وشعور ولا شعور وحرية إبداعية، حيث يَعُد أن "التكنيك هو الحرفة، وقد اتخذت معنى أكثر علمية ومعنى آخر أكثر عمقاً في الحدس، فإذا فُهِم التكنيكُ على هذا النحو فقط أمكننا أن نقول إن التكنيك جوهر الفن، التكنيك ليس الروتين الفني بل هو الفكر الإستطيقي، ليس الفعل المنعكس بل هو الحرية، ففي العمل الفني الذي هو بمثابة الكائن الحي تكون الحرفة المكتسبة فيه هي الجسد والمثل الأعلى الخيالي هو الروح، أما التكنيك فهو الفن بجسده وروحه"، إذاً فالتقنية هنا تتضمن الإحساس والعقل معاً، وبهما يقوم العمل الفني.

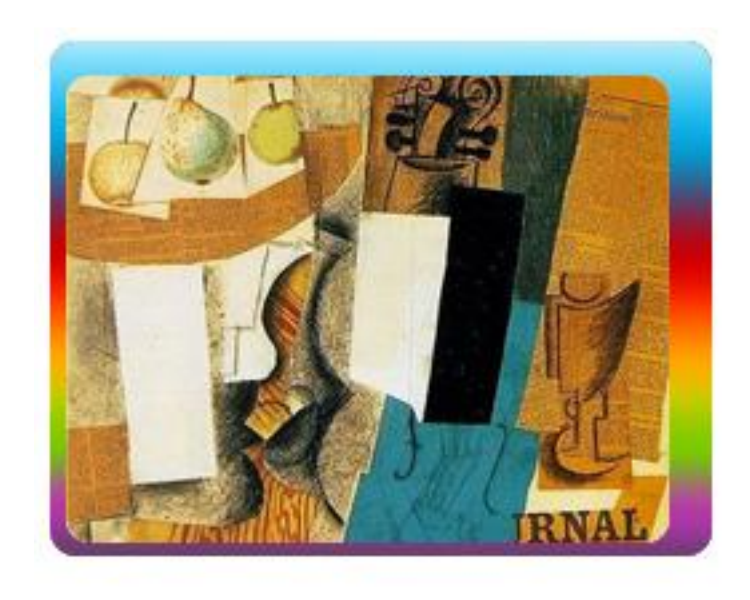
خامساً: التقنية والمادة

إن تدخل المادة بكل أنواعها في العمل الفني الحداثي جعل الرؤية الجمالية في حال تبدل وتغير مستمر مرتبط بتغيرات المادة وفلسفة وجودها، حتى أصبحت جزءاً مهماً من اللوحة الفنية التشكيلية عن طريق إلصاقها بشكل مباشر حيناً، أو رسمها على شاكلتها أو إخراجها من بعض خصائصها الفيزيائية أو الكيميائية حيناً آخر، كأن نرى صورة المعدن وقد تحول إلى مادة أخرى ليّنة "سائلة" أو العكس لإظهار خاصية جمالية في الصورة الفنية.



إن المتأمل في لوحات السرياليين سيجد أن البحث عن اللامألوف هو الهاجس الأهم، وذلك لأن الغرائبية في إخراج المادة عن طبيعتها هو ما يجعلها العامل المثير للقلق والخوف، وإذا ما أمعنا النظر في لوحة الساعات الرخوة أو سيولة الزمان عند "سيلفادور دالي" فإن المادة سوف تجعلنا نستشف ذلك

التغير الجديد في الإطار فوق الواقعي، حيث تخرج مادة الحديد أو المعادن المخصصة لصناعة الساعة عن خاصيتها المألوفة لتصبح عجيناً ليناً، وبالتالي يفقد خاصيته في الدلالة الشكلية، فلم تعد الدلالة إلى حركة الزمان، بل قد تشير إلى عكس ذلك لأنه في الوقت ذاته يفقد الزمان معناه الحركي لتصبح الإشارة إلى السكون الزماني وهذا غير موجود في نظام الطبيعة، إنما هو فقط من طبيعة التخييل الجمالي للمادة وبتقنية استخدامها في اللوحة التصويرية.



وكذلك فإن كثيراً من الفنانين التشكيليين لجؤوا إلى استخدام عناصر مأخوذة من الواقع المحسوس (صحيفة، قطعة قماش.. إلخ) أو إدخالها أو أجزاء منها إلى اللوحة الفنية بواسطة عمليات الإلصاق أو التركيب.

- بيكاسو وبراك:

وكان "بيكاسو" و"براك" اللذان وضعا المبادئ الأولى للحركة التكعيبية في فن التصوير الحديث قد ساهما في تطويرها عن طريق إدخال عناصر ومواد جديدة إلى اللوحة التصويرية، عن طريق إدخال إما صورة لشيء من الموضوع وإما جزء من شيء مادي ليشير إليه بطريقة مباشرة.



فقد أدخل بيكاسو صورة طبق الأصل للموضوع في إحدى لوحاته عن الحياة الجامدة في أيار 1912، وتُعد لوحته المسماة (حياة جامدة مع كرسي خيزران محوك) أول لوحة تكعيبية تلصيقية،

حيث قام بيكاسو بإلصاق أشياء ومواد "قماش، وورق جرائد، وأجزاء من كرسي خيزران محوك" هذه الأشياء كانت للتعبير عن وجود الشيء دون أن يستخدم الأساليب التقليدية في رسم المادة أو شكل المادة، فقد أظهر الفنان المادة نفسها، ويقول إدوار فراي "اكتشف بيكاسو في تقنية الورق المصمّغ وسيلة لإيجاد التناقض والغموض، والظرف كما هو الحال في واحد من أعظم الأعمال المنجزة بهذا الأسلوب المسمى "حياة جامدة مع كمان وفواكه" المنجز في أوائل عام 1913 هنا يستخدم بيكاسو في مكان ما جزءاً من ورق الصحف journal وذلك بطريقة شبيهة بالتلصيق Collage "الكولاج" للدلالة بالتحديد على أن هناك جريدة على المنضدة".



وكذلك قام براك في أيلول 1912 بإلصاق شرائط من ورق الجدران على شكل لمادة الخشب المنفذة اصطناعياً في لوحته المسماة "حياة جامدة مع إناء الفواكه وقدح" للإشارة إلى المادة الأولى في صورتها الطبيعية، مركَّبة في اللوحة بوساطة الورق المصمغ "Paper Colle" حيث تُعد من الأمثلة الأولى على استخدام عمليات الإلصاق للمادة من خارج اللوحة دون اللجوء إلى رسم المادة بالطرق التقليدية.



كثيرة هي الأمثلة في تاريخ فن التصوير الحديث والمعاصر التي أخذت بالانتشار وابتكار طرق جديدة للتعامل مع المادة الخام، فالتقنية المستخدمة تتمظهر بأشكال عدة مثل:

- (الكولاج Collage).
- الدعك (الفروتاج Frotag).
- الكحت أي (الغراتاج Gratage).
- التجميع (الأسمبيلاج Assemblage).
- كذلك أيضاً ما ظهر في الأعمال الفنية التركيبية التي تداخلت معها حتى المواد العضوية التي لا تدوم؛ لأن الغاية هي دوام الفكرة وليس المادة.

سادساً: التركيب

وإذا ما نظرنا نظرة فاحصة في التشكيل السوري الحديث والمعاصر فإننا سنجد أمثلة كثيرة أيضاً للتعامل مع المادة في اللوحة بوساطة عمليات مختلفة من التركيب أو الحياكة أو التسمير وطرق أخرى، على الرغم من اختلاف المبادئ في الرؤى الجمالية ما بين إظهار المادة بتوافق مع الأشياء المحيطة بها في سطح اللوحة أو تضادها مع المحيط وتنافرها مع المواد الأخرى كما في لوحات الفنان يوسف البوشي، حيث يمكن القول إننا في منطقة جمالية تم فيها تماس الذكاء بالمادة الخام.

- الانتقال من موجود إلى موجود أنبل:

ففي لوحات البوشي نجد أن القصاصات هي مخابئ تسكن فيها الأرواح، فالأشياء التي يمكن أن تقف في وجه وحدة الفكرة في إظهار المادة التشكيلية عن طريق التحول الخلاق هي المادة ذاتها وسلطتها بكونها مجرد مادة، أو مادة تدل على شيء نفعي.

إلا أن الانتقال من موجود إلى موجود أشرف وأنبل جمالياً هو ما يحررنا من سلطة المادة الأولى، وهنا نجد أنفسنا أمام خلق جمالي، فعندما نرى القماش المستهلك اليومي كالبساط أو اللباس المنتهي الصلاحية في اللصاقات الجمالية عند الفنان "البوشي" فكأن الوجود الجديد لهذا التفاعل هو الذي يقدم نفسه بنفسه بصورته الفيزيائية لتستقبله الحواس وكأنها تتلمسه وتسمعه في آن، فللملمس أثره وصوته ونغماته، كما للصوت المنبعث من تركيب أجزائه في أنينٍ لا تسمعه إلا الروح.

وبالتالي فإن القيمة الجمالية لتحول المادة تستمد قوتها السامية مما تصير إليه المادة، فهي كمادة خام ليست إلا مجرد قطعة بساط أو لباس فقد نفعيته، أي قطعة قماش فقدت قدرتها على أن تكون كسوة أو ستاراً وأصبحت رثة، أو قصاصة دون قيمة جمالية حاضرة، أي معدومة القيمة، إنها اللاشيء بذاته شبيهة بالعدم، ثم أصبحت في صيرورتها الفنية خلقاً جديداً، وابتكاراً لعلاقات بين أشياء: أصباغ لونية، ومربعات من قطع قماش مرتبة في نظام سيمتري بلا وحدات متكررة بوساطة النسخ.

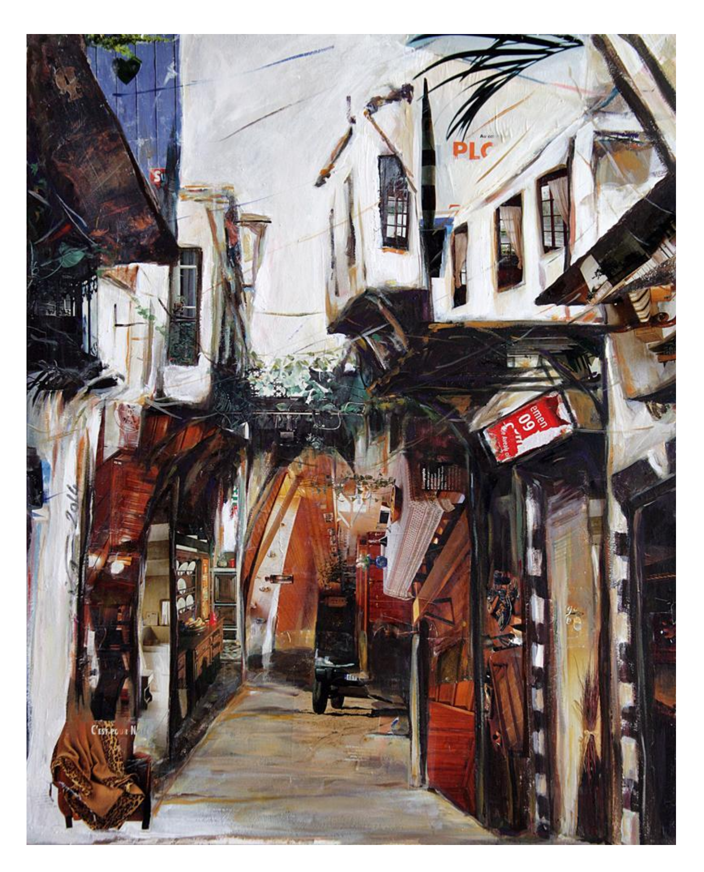
وقد يضيف إليها الفنان شيئاً من فردنته الداخلية في بناء الأسلوب الشخصي حتى غدا هذا التحول إبداعياً؛ لأن الانتقال من شبه العدم إلى شبه الخلق جمالياً، إنما هو إعادة الظهور للاموجود إلى الموجود، وهو ما يصبو إليه الفنان في إنجاز عمله الإبداعي.

- جدلية الاستيعاب والاحتواء:

ويرى المفكر الجمالي فاروق العلوان "أن الجدلية بين العمل الفني بوصفه منتجاً فكرياً إنسانياً والأشياء المادية إنما هي جدلية قائمة على نظام الاحتواء المتبادل"، كما نبه "هيدغر" إلى العلاقة بين كينونة العمل الفني وتقنيته بكونها علاقة استيعاب واحتواء أحدهما للآخر، لا تغييبه وإخفاؤه، والخوف طبعاً من إلغاء التقنية لكينونة العمل بدلاً من أن تغنيَ كينونته".

إن الوعي الجمالي للمادة وطرق استخدامها في لوحة التصوير إنما يتطلب قدرة على التحليل، ففكرة الجمال في هذه الأعمال "تتلخص بنوع من الحدس لنظام العلاقة بين قدسية الأفكار وقدسية الخامات، والمقصود بقدسية الخامات هو واقعها المتحرك فوق طبيعتها، إنها مخابئ تسكن فيها الأرواح".

سابعاً: الإلصاق Collage



كما في الدادائية فقد قامت الفنانة السورية سوسن الزعبي باللجوء إلى عمليات الإلصاق Collage لمواد ورقية وقصاصات من صحف ومجلات تتضمن صوراً ثم تركيباً في إيهامات بصرية تعبر عن الأشياء الجاهزة، بالجمع العفوي بين عناصر متنوعة المصادر ومتباينة الأشكال لتضع المتلقي بالصدمة الأولى في منطقة خطرة مغلقة، حيث لا يمكن الاستغناء عن الجزء كمفردة تشكيلية، فالأجزاء متوافقة ومتآلفة على الرغم من غرابتها واغترابها عن المكان الذي تتموضع فيه الملصقات في اللوحة.

إن عمليات الإلصاق والتركيب Collage – montage التي قامت بها سوسن ليست تصورات حرة للمخيلة تقوم على الجمع التلقائي والعبثي واللعبي في اختيارات دادائية وسريالية، فاختيار هذه الصور

والملصقات دون علاقة توافقية فيما بينها أكان على الصعيد الزماني أم المكاني أو تلك الأشياء التي توهمنا بأنها جاهزة، كل ذلك بهدف الاختلاف والتضاد معاً للانطلاق بهذا التكنيك من الواقع إلى المتخيل.

فالفنانة تسخر من كل شيء في المحيط، لباس سعاد – وهي تشير بسعاد إلى مدينة دمشق – وحلي سعاد: جواهرها، وقد ألبستها أكسسوارات غريبة لا لتضفيَ على جمالها رونقاً أصيلاً، إنما للتخلص من الشعور بالقلق ذلك لأن الفنانة تجد المرجع للشغف الجمالي في الواقعي، الواقع المعاصر ممزوجاً بالتطور التكنولوجي.

إن وجود المادة بما هي عليه كمادة إنما يرتبط بالفكر الوجودي أو الفلسفة الوجودية التي تجعل من المادة أولوية لها على كل وجود، فالتجربة الفنية لا تقوم من دون مادة ملموسة ومحسوسة بتقنية معاصرة.

ثامناً: فن الآلة

لقد أصبحت الآلة أو المكنة في الفن الحديث من الأشياء المألوفة، ذلك لأنه في البداية كان التحول الفني يقوم على تصوير الطبيعة والمناخ في الانطباعية، ثم أصبحت المصوِّرة "الكاميرا" الأداة



الأسرع والأكثر دقة في تصوير اللحظة الزمنية، وبالتالي لم يعد للجهد الأسلوبي في الانطباعية الحديثة أهمية تقارن (بالكاميرات) من حيث السرعة واقتصاد الزمن، فما كان من الفنان إلا أن أخذ يبحث عن الجديد، فكان التحول نحو الرمزية التي أخرجت الشكل من مجرد صورة مباشرة وحوّلته إلى شكل دال.

وفي ثلاثينيات القرن العشرين ازداد استخدام أجهزة الراديو وانتشر بشكل واسع، فكان التأثير على عقلية الناس ومشاعرهم وعواطفهم بشكل جديد، ويقول بول فاليري "إن إنساناً مجهولاً ما



أو موظفاً ما يمكنه أن يثير أو يلهب عن بعد أعماق النفوس، وأسس الحياة العقلية والعاطفية للجماهير، ويفرض عليها آمالاً واندفاعات ورغبات، وذلك مثل الكرونومتر الموضوع في حقل ممغنط" ، وبذلك لم يعد الإنسان بعيداً عن التأثر الإشعاعي أو الحقول المغناطيسية الممغنطة وهي مواد من طبيعة جديدة في التعامل معها.



وفي بداية القرن الواحد والعشرين أيضاً بدأت الدراسات تطول الإنسان بوجوده الحقيقي في عالمين جديدين وهما:

1. عالم الحقيقة الفيزيائية الذي تموج فيه أجسادنا.
2. عالم التقانات الإلكترونية والصورة الرقمية.

ومن خلال هاتين الحقيقتين يمكن أن يكون الإنسان الهدف أو الضحية الأهم، ذلك لأن الإنسان ولاسيما الأطفال يتسمرون أمام برامج الأطفال في شاشات التلفاز والألعاب الإلكترونية في الأجهزة الرقمية من حاسوب وآلات أخرى مخصصة لهذه الألعاب فضلاً عن أجهزة الاتصال (الموبايل أو الجوال) التي أصبح بإمكانها أن تقدم فنوناً بصرياً أو سمعية، بل وإنتاجها بوساطة هذه الأجهزة الصغيرة، وعبر برامج تُستَحدث كل يوم، وقد أخذ كثير من الفنانين المعاصرين في البحث عن دمج كيفية الممكنات عبر المادة الموجودة كمادة مع العوالم الرقمية أو الافتراضية في التعامل مع الفنون، حيث لم يعد العمل الفني شيئاً ذا مادة قابلاً للتخزين أو الدخول إلى المتاحف أو صالات العرض، بل أصبح هناك فن يرتبط

بالزمن، فن الحدث، فن الحياة، فن الفيديو، إنها فنون تقوم جماليتها بكونها لامادية، لا يمكن اقتناؤها أو تخزينها لأنها تقوم على الفكرة المعقولة بالفعل من خلال الحواس الناقلة، أي أن الفن أصبح في حقل لا يخضع إلى منطق البيع أو الربح.

تاسعاً: التقنية وفن الحياة





يُعَد فن الحياة نوعاً من التطور في الذائقية الجمالية المعاصرة، على اعتبار أن أجمل ما في الحياة هي الحياة ذاتها، وهنا تكمن المفارقة الجمالية بين أجمل تمثال لفينوس مصنوع من الحجر أو المعدن أو أي مادة أخرى، ومقارنته بامرأة عادية لكنها تمتلك الحياة والحيوية، ففي الكائن الحي تكمن جمالية الحياة، وكذلك الأمر إذا ما نظرنا إلى مجموعة من النباتات أو الأشجار والأزهار الاصطناعية المصنوعة من مواد "البلاستيك" وقارناها بمجموعة أخرى طبيعية تمتلك عبير سر الحياة.

ومن هنا جاء الفنانون إلى حقل الحياة للعبث به واللعب بمورثاته وجيناته باستخدام تقنيات متناقضة لا تقود إلى الغاية المعرفية أو الاكتشافات العلمية، بل قد تكون لمجرد تحويل الكائن الحي إلى مادة مستلبة من المتخيل اللعبي الذي يثير الانفعال والعاطفة، بالرغم من أنه لا يخلو من طرافة الإبداع أو تجربة ما يمكن أن يحدث لتوسيع دائرة معرفة الحياة عبر الفن، ولا يسعى الفنانون في هذا الاتجاه إلى منافسة علماء الأحياء أو التجارب المخبرية للمتخصصين في علم الوراثة أو جراحة التجميل، بل إلى وضع إنجازات مهندسي الحياة وتجاربهم في عالم الإحساس بالجمال عن طريق دمجها بالعمل الفني وإثارة المشاعر حسياً وعقلياً.

أمثلة عن تجارب بعض الفانين لاستعمال التقنيات بالفن:

– أرنب معدل وراثياً:

مثال على ذلك قدم الفنان البرازيلي إدواردو كاك "مقيم في الولايات المتحدة الأمريكية" مخبراً للتقانة الحيوية في معهد الفن في شيكاغو، وهناك قام بإبداع أرنب معدل وراثياً أسماه "ألبا" عام 2000، وهو أرنب يتقاطع وراثياً مع قنديل البحر في مخابر المعهد الوطني للبحوث الزراعية في فرنسا "الإنرا" ولديه بالتالي القدرة على أن يصبح مشعاً تحت الأشعة فوق البنفسجية، أراد كاك أن يجعل من هذه الهبة الفريدة مركز أحد أعماله الفنية والصوت المسموع لشغفه الجديد ألا وهو "فن التعديل الوراثي للكائنات الحية".

– الخلايا الحية:

وفي صورة أخرى للفنان الجزائري مسعود مسوبور في مرسيليا حيث يعمل الفنان مع أصغر الهيئات الحية عام 2006، حيث وضع في غرفة تسمى الكرة نبتة فطر ميكروسكوبية في بيئة غذائية ما يجعلها تنمو وحدها وفقاً لمنطق الحي.

وكذلك عندما أخذ بعض الفنانين خلايا ضفادع وضعت في بيئة منعدمة الجاذبية، فتتشكل مع الأيام أقراص بلون اللحم، وهي ما سيصبح فيما بعد شرائح الضفادع، هذا العمل الحي يغذَّى بطقس يومي يُدعى إليه الزوار، وفي نهاية العرض يقترح الفنانون على الزوار أن يتذوقوا المنتج علناً، وفي أثناء جلسة إعدام ما أبدعوه من طعام مفصول عن الجسد فإن الحيوانات التي أُخذت منها الخلايا يسمع المرء نقيقها بسلام في حوض مائي قريب.

يريد هؤلاء الفنانون الذين تعلموا تقانات مخبرية تنبيه الجمهور إلى المسائل الأخلاقية التي يثيرها العلم.

– مع الإنترنت:

وفي عمل فني آخر "إكزوستيليتون" 1998 وهو كناية عن آلة تزن 600 كغ مصنوعة من المعادن والكابلات لها قاعدة صناعية مزودة بست أرجل آلية، يرتدي الفنان ستيلارك – صاحب العمل – مئزر عمل أسود وقد اندمج في الآلة، بينما تمنعه أحزمة مجهزة بحابسات من تحريك ذراعيه، إنها أذرع الفنان التي توجه الحركة الفنية للآلة التي تنتقل من مكان إلى آخر، أحياناً تكون أذرع الفنان موصولة عبر

الشابكة (الإنترنت) ببعض الآفاق في العالم، عندها يتحكم أشخاص آخرون بحركة الذراعين، وبدورها فإن حركة الذراعين تولد حركة أرجل الآلة، وبفضل نظام التحكم بالعمليات عن بعد يصبح الوجود البشري مسقطاً، وتوجه أفعال البشر أمكنة بعيدة.

صرح ستيلارك قائلاً "أرى أن الجسم أصبح مهجوراً مهملاً، وهذا لا يعني أنني ضد هذا الجسم، ولكن لماذا نقبل العيش مع التصميم العشوائي بجسدنا؟ فنحن نستطيع تغييره بتعديله وراثياً، وكذلك بإضافة مكونات تقنية إليه، وما يهمني هو فكرة وجود نظام ضبط معقّد يتحكم في جملة أجساد يمكن بالتالي عزلها مكانياً مع الإبقاء عليها متصلة إلكترونياً لتكوين كيان تشغيلي ذي مجال أوسع".

لقد نُظر إلى الإنترنت على أنها استراتيجية ابتعاد عن الجسد، وهذا في رأيي أمر غير صحيح البتة، إذ إن الإنترنت في الواقع هي شبكة هائلة مؤلفة من أنظمة معلوماتية، وأقمار اصطناعية وكابلات، ويمكن لجسدنا الاتصال فيزيائياً بهذا النظام.

عاشراً: فن الأرض

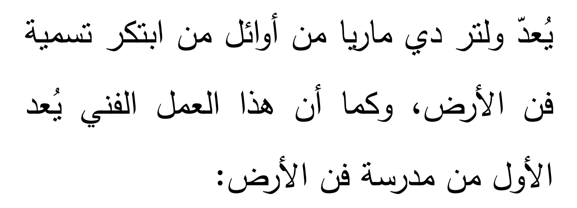


وفي طريقة أخرى قام الفنانون المعاصرون بردة فعل ضد المتاحف وصالات العرض التي بدأت تأخذ منحى نفسياً أو تجارياً، وهذا من أشد المخاطر على الجماليات التي بطبيعتها يجب أن تكون منزّهة عن الغرض أو النفعية، فهجَر الفنانون الصالات وكذلك الأعمال الفنية التي يمكن أن يقتنيها تجار الفن، وذلك بدخولهم إلى عالم الطبيعة بشكل مباشر والتخلي عن المراسم والاستديوهات، فقام بعض الفنانين المعاصرين بممارسات فنية مستقاة من العصور القديمة، والتي قد تعود إلى فنون العصر الحجري حيث العمل خارج المشغل، وداخل الطبيعة وتضاريسها، ومعها، وفي نهاية الستينيات من القرن المنصرم كان

هؤلاء الفنانون يسعون إلى التعامل مع المادة الطبيعية في العالم الحقيقي، العالم الذي هو المرجع والمثير الأول لمادة الفن والجمال، ومن هؤلاء: **ولتر دي ماريا**.

أعمال ولتر دي ماريا:

أ-رسم بطول ميل (1968):



يُعدّ ولتر دي ماريا من أوائل من ابتكر تسمية فن الأرض، وكما أن هذا العمل الفني يُعد الأول من مدرسة فن الأرض:



خطان متوازيان تماماً يفصلهما 3.5 أمتار على مسافة ميل واحد في صحراء كاليفورنيا، صورة الفنان ممدداً على الأرض على التوازي مع الجبال البعيدة، تكشف بطريقة النبوءة ما سيصبح عليه فن الأرض لاحقاً، الأشكال التجريدية والتخطيطية، استخدام الجسد كمرجع في الامتداد اللامحدود للطبيعة، وفعالية الرؤية (فن المنظور) من زاوية أمامية.

ب - حقل الصواعق:



عمل فني آخر (1977) من أهم الأعمال الفنية التي يجب ذكرها في تاريخ فن الأرض حيث التعامل مع الطبيعة في أشد درجات قسوتها في مواقف يتجلى فيها الجمال والجلال الفني بأبهى صورة وأخطرها.

حقل الصواعق هو أحد أشهر أعمال فن الأرض التي أنجزها ولتر دي ماريا عام

1977 في نيومكسيكو بتمويل من مؤسسة ديا للفن، 400 من الأعمدة المصنوعة من الفولاذ غير القابل للصدأ موضوعة بترتيب منتظم على مسافة ميل، وهي مزروعة بشكل متين في أبنية إسمنتية لمقاومة أعتى الرياح ومرتبة بعناية بحيث تحدد كل الأطراف المسقاة بالصلب مساحة شديدة التسطح.

وظيفة حقل الصواعق كما يدل عليه اسمه جمع الصواعق، وعلى الرغم من أن المكان اختير لكثرة تعرضه للعواصف والأعاصير، والتي تحدث وسطياً بمعدل 60 يوماً في العام فإن إمكانية رؤية صاعقة تسقط على أحد الأعمدة ليست بالكبيرة جداً.

ويرغَم الزائرون على قضاء أربع وعشرين ساعة على الأقل في المكان، وكذلك على الزائر أن يوقّع لدى وصوله ورقة تعفي الفنان ومؤسسة ديا الراعية من كل مسؤولية في حال وقوع حادث ما.

يعمل حقل الصواعق كمنشأة ضخمة للانتظار موجهة نحو ظواهر السماء بقدر توجهها باتجاه صمت السماء وسكونها، إنها منشأة متواضعة لصبرها، لكنها خلاقة لما تتمتع به من إرادة التصدي للمحظور والخطر ألا وهو الإمساك بنار السماء.

وقد أعلن ولتر دي ماريا بضعة مبادئ عندما تحدث عن تقنية عمله هذا قائلاً "اللامرئي حقيقي، والعزلة هي جوهر الأرض، والضوء بمثل أهمية الصاعقة، والأرض ليست إطار العمل الفني لكنها جزء لا يتجزأ منه".

الخلاصة

يمكن القول إن التقنية في العمل الفني يتحقق فيها التفكير العقلي والتأمل الحسي إلى جانب المهارة اليدوية، أي أنها الاستطالة الحيوية للعقل البشري، ومع التطور التقاني تطورت تقانات العمل الفني من الأسس الكلاسيكية إلى عمليات الإلصاق والتركيب والدخول إلى أصغر الوحدات الحية بوساطة الآلات الميكانيكية والرقمية والشبكة العنكبوتية (الإنترنت)، فأفرزت بذلك جمالية معاصرة لتطورات العصر.

التمارين

1. اختر العبارات الصحيحة:

A. يعتبر أفلاطون أن التقنية جوهر الفن.

B. يعتبر لالاند أن التقنية جوهر الفن.

C. يعتبر شارل لالو أن التقنية جوهر الفن.

D. يُعَد بيكاسو هو أول من أدخل عمليات الإلصاق في اللوحة التشكيلية الحديثة.

E. يُعَد بيكاسو وبراك هما أول من أدخل عمليات الإلصاق في اللوحة التشكيلية الحديثة.

F. القيمة الجمالية للمادة في العمل الفني تستمد قوتها مما تصير إليه.

G. القيمة الجمالية للمادة في العمل الفني تستمد قوتها مما كانت عليه.

H. جمالية التقنية تكمن في الأفكار والمهارة اليدوية.

الإجابة الصحيحة:

C. يعتبر شارل لالو أن التقنية جوهر الفن.

E. يُعَد بيكاسو وبراك هما أول من أدخل عمليات الإلصاق في اللوحة التشكيلية الحديثة.

F. القيمة الجمالية للمادة في العمل الفني تستمد قوتها مما تصير إليه.

H. جمالية التقنية تكمن في الأفكار والمهارة اليدوية.

2. اختر الإجابة الصحيحة:

يُعد التركيب والإلصاق في العمل الفني الحديث:

A. ضرورة تقنية.

B. ضرورة شكلية.

C. ضرورة أسلوبية.

الإجابة الصحيحة: a ضرورة تقنية

معلومات إضافية

♦ بول فاليري Paul Valery: أديب فرنسي عبَّر عن سرعة وسائل الإعلام وتأثيرها في النفس من خلال بحثه المسمى افتراض Hypothese.

المراجع

1. القرآن الكريم، [سورة النحل، الآية 88].
2. لسان العرب، ابن منظور، (تقن).
3. لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، مج3، ترجمة خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001.
4. مونرو، توماس، التطور في الفنون، ترجمة: محمد أبو درة، لويس جرجس، عبد العزيز جاويد، راجعه: أحمد هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972.
5. ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
6. لالو، شارل، مبادئ علم الجمال (الإستطيقا)، ترجمة: مصطفى ماهر، مراجعة وتقديم يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1959.
7. فراي، إدوارد، التكعيبية، دار المأمون للترجمة والنشر، ترجمة هادي الطائي، مراجعة مي مظفر، بغداد، 1990.
8. العلوان، فاروق محمود الدين، جدل العلاقة وموضوع التقنية في الفن التشكيلي المعاصر مقالة في مجلة الحياة التشكيلية، دمشق وزارة الثقافة، العدد 86، عام 2009.
9. عبد العزيز، زينب، لعبة الفن الحديث بين الصهيونية الماسونية وأمريكا، دار الزهراء للإعلام العربي، القاهرة ط1، 1990.

الوحدة التعليمية الرابعة

الإحساس بالجمال (الإستطيقا)

أولاً: الإستطيقا والأداء

عندما نقف أمام لوحة فنية عالية القيمة، أو نصغي إلى مقطوعة موسيقية لأحد عباقرة التاريخ، أو نتأمل منحوتة في إحدى الساحات العامة أو المتاحف، فإننا نشعر بإحساس جمالي يثير فينا عاطفة نبيلة تجاه هذا العمل أو ذاك، ولكن كيف ندرك هذا الإحساس الذي نُسميه "الإستطيقا" Aesthetics، وما العوامل المؤثرة فيه بشكل مباشر؟ وهل الإستطيقا علم موضوعي أم ذاتي أم الاثنان معاً؟ وبعبارة أخرى هل يمكن صياغة التساؤل الآتي: هل العاطفة وحدها هي المسؤولة عن الإحساس الجمالي أم للعقل دور؟ وما هو دوره؟ فهل يمكن القول إن الفهم ضرورة ثانية أم أولى لتحقيق الإحساس الجمالي؟!

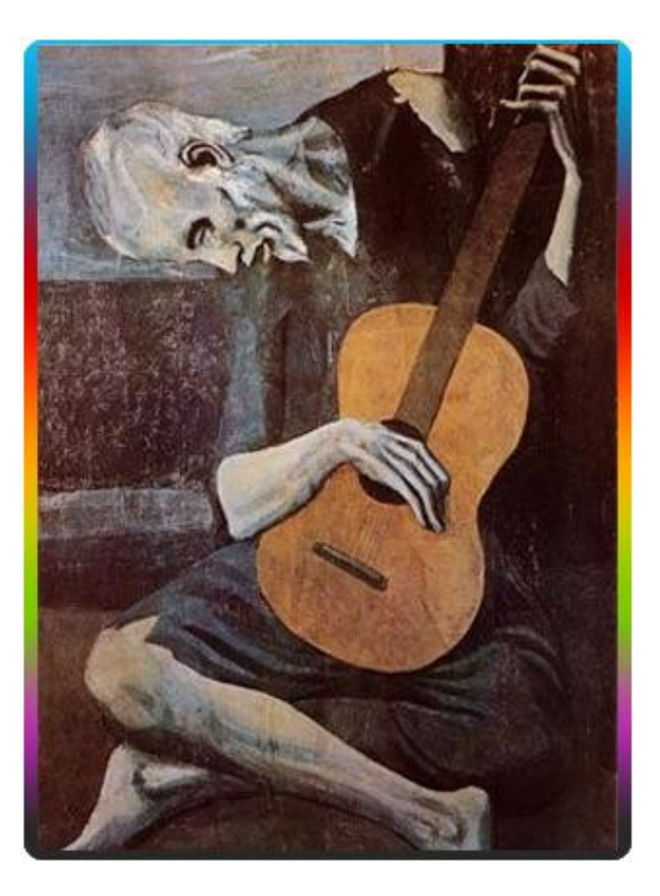
يرى شارل لالو أن "اعتبار العاطفة وحدها عضواً للجمال هو حكم منا ضيق الأفق"، ولكن كيف نفهم المتعة الجمالية الناتجة عن زقزقة العصافير، وتغريد البلابل والعنادل، واللوحات الفنية التجريدية والإيقاع الموسيقي للشعر؟

يقول ناثان نوبلر: "المتعة الجمالية إنما هي نتيجة امتزاج النزعات الذاتية بالقدرات المدركة امتزاجاً معقداً"، فهل يمكننا أن نحلل هذا المزيج دون أن نفسد جماليته؟

وهل يمكن تحديد مقدار كل من العاطفة والانفعال في العمل الفني أو مقدار الفهم والمنطق الكامن في العمل ذاته؟

أم أنه من العبث أن نحاول البحث عن المقادير والمقاييس وإخضاع هذه المثيرات الجمالية إلى الأوزان والمكاييل؟

- **الأداء الانفعالي والتعبير**



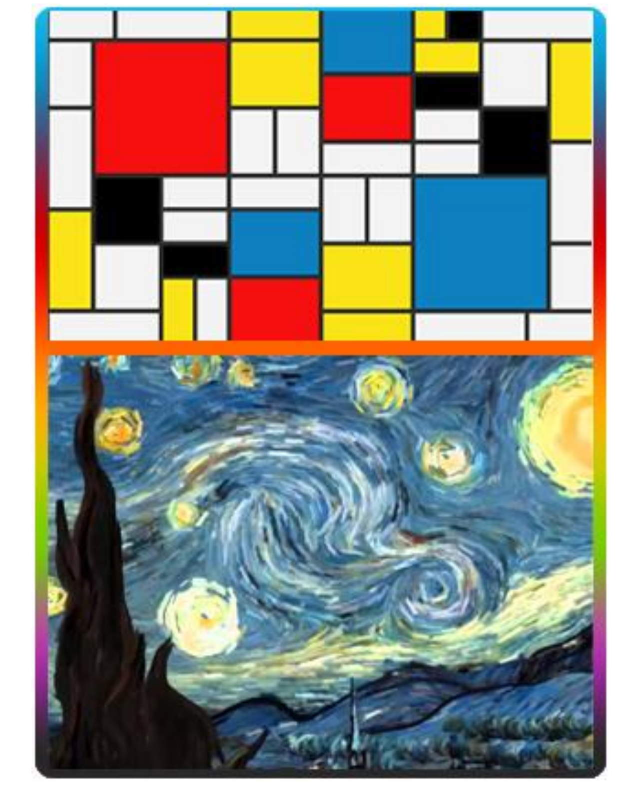
إذا ما نظرنا إلى رسم ما يمثل وجهاً إنسانياً أُنجز بتكلف عقلي واسع الطيف في التناسق والتناظر فإننا عندئذ سوف نبحث عن مخرج في دائرة مغلقة – مخرج يمكننا أن نتنفس منه شيئاً من تسرب الانفعال، شيئاً من التعبير – وها هو داني هويسمان يوضح بأن "وجهاً كامل التناسق، لا يتمتع عادة بأي تعبير"، وبالتالي فإن فنون الحداثة تجد جمالياتها بمقدار المسافة الفاصلة بين الشكل المنتظم ومدى الانحراف عن كونه منتظماً متناسقاً، فالانحراف هنا يقوم على مجموعة عمليات أهمها: التحوير والتضخيم وتغيير النسب التشريحية إلى نسب جديدة.

وقد تحدث هذه العمليات في أثناء الأداء المباشر، الأمر الذي يجعل الإحساسات الانفعالية في حالة تدخل مستمر طالما كان الأداء فعالاً، ولكن ما دور العقل في تلك اللحظة؟ وهل يمكن أن يكون غائباً كلياً أو جزئياً؟



كما أنه في الوقت ذاته إذا كان العقل مغيباً إلى درجة ما، فإن الانفعال حاضر، إلا أن "زيادة الانفعال قد تحول دون تحقيق النظام الضروري أو التحديد اللازم للأجزاء" كما يقول جون ديوي.

إذاً فالعمل الفني يحتاج إلى تنظيم جديد لأجزائه، إعادة بناء الروابط الداخلية التي تحكم الأجزاء فيما بينها، وهو ما يجعل للعمل الفني سمة جديدة يفلتها الانفعال ويضبطها العقل.



إن التناوب من قلق الانفلات والانفعال وحرية التغيير ثم إعادة الإحكام والضبط هو ما يجعل الإستطيقا ظاهرة واضحة، أي أنها تتكون من:

- مجموعة عمليات "تحليل وتفكيك" بوساطة الانفعال في الأداء أو في أثنائه.
- مجموعة عمليات تركيب وتأليف بوساطة الإدراك العقلي لغاية الجمال المثلى.

هذه العمليات هي المؤثر الأول في بنية العمل والتي تجعله في نسق خاص من الرؤية الجمالية، بل وتضعه في سياق مدرسة دون أخرى وفقاً للمبادئ التي تنطلق منها عمليات التنظيم في التركيب لتحقيق الغاية المرتبطة بنوعية الروابط الكامنة بين الأجزاء.

المسرح السريالي والأداء



يعتمد المسرح السريالي على وجود خشبة المسرح، وأشخاص هم ممثلون عادة، كأي مسرح آخر وهو في حالة انتظام متناسق لكن ما الذي يجعله سريالياً وليس كلاسيكياً؟

إنها طبيعة العلاقات الرابطة بين مكوناته ابتداءً من النص الذي يحرك الأشخاص أو الممثلين وسلوكهم بصورة غرائبية وحسب، وخير مثال على ذلك هو السلوك الفضائحي الغريب الذي تعمّده مؤسسو السريالية عندما تجمعوا في مسرح "غافو" في باريس سنة 1920 حين "دعوا الناس إلى حفلة لحلاقة رؤوسهم، فخرج بروتون يحمل مسدسين صوّبهما إلى صدغيه، وبول إيلوار في زي راقصة باليه، وفيليب سوبو بكمي قميص فقط، وريمون ديسنوس يصيح بين الفينة والفينة (إنها تمطر على هاماتكم) ولويس أراغون يموء كقطة، بينما تريستان تزارا يلاعب سوبو، وبنجامان بيريه يصافح بلا انقطاع طوال العرض"، أي أن وجود الممثلين الذين يشكلون عناصر البنية الجمالية هم الذين يمنحون العمل الفني جمالاً سريالياً بطبيعة غرائبية من الروابط "فوق واقعية" مع سمة هيستيرية تسعى لكي تكرس سلوكاً غرائبياً لغرض السخرية من محاكاة المظهر المتناسق الأنيق أو الاعتيادي، والبحث عن اللامألوف، والتي تدل على حاجة الفنان الضرورية إلى السيطرة على العابر والمواقف المرفوضة، أو الأحداث المؤثرة بشكل قسري.

ج- الشعر السريالي



يتحدث عصام محفوظ عن تأثير تلك المواقف الصعبة في إحساسية الشعراء، فيورد مثلاً من البلاد العربية في حرب حزيران "أو الأصح إثر هزيمة العرب في 5 حزيران 1967"، حيث عبَّر أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا ونادية تويني – ذوو التأثيرات السريالية – عن ردود فعل الحرب في حوارَيْن كانا انعكاساً طبيعياً

لعلاقة الواقع بالشعر في عقول شعرية حديثة تختلف عن العقول الشعرية التقليدية التي ملأت آلاف الصفحات بالمراثي والتآسي والتفجع، ولم يكن رد الفعل الشعري الحديث أقل صدقاً أو إخلاصاً فنياً وإنسانياً من ردود الفعل التقليدية:

شوقي "ش": أين كنت سيدي في الحرب؟

أنسي الحاج "أ": حذفتني الرقابة.

ش: لكن رأيتك على البياض المتروك.

أ: لأن أصلي أبيض.

ش: ألا تريد الأسود.

أ: فوق ركبة بيضاء، فوق ركبة بيضاء.

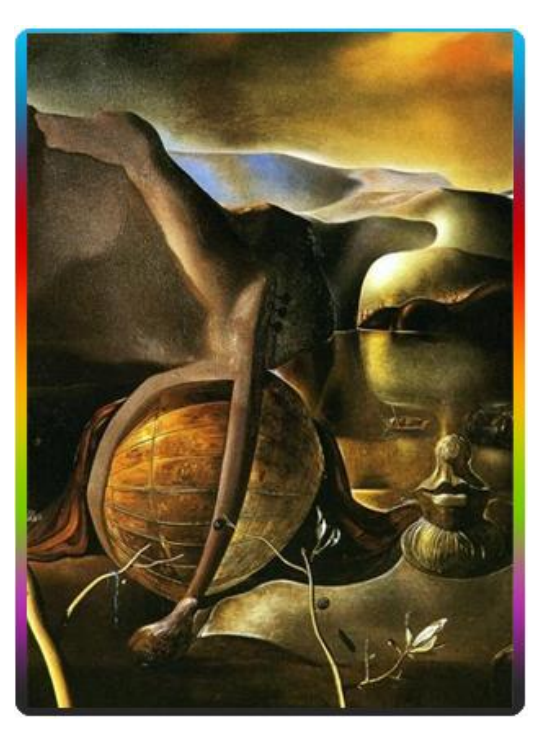
ش: تك. تاك. توك. ألم تسمع؟

أ: سمعت بأذني كل اللغة العربية ولم أصدق.

ش: رأيت بأذني وسمعت بعيني وشاهدت بفمي، كانت الطائرات يا سيدي الأبيض تحوم، والدخان يلحلح، والعسكر يكسر وينكسر، صدقني وصدقها، انظر يسارك ترَ وتسمعْ وتشاهدْ.

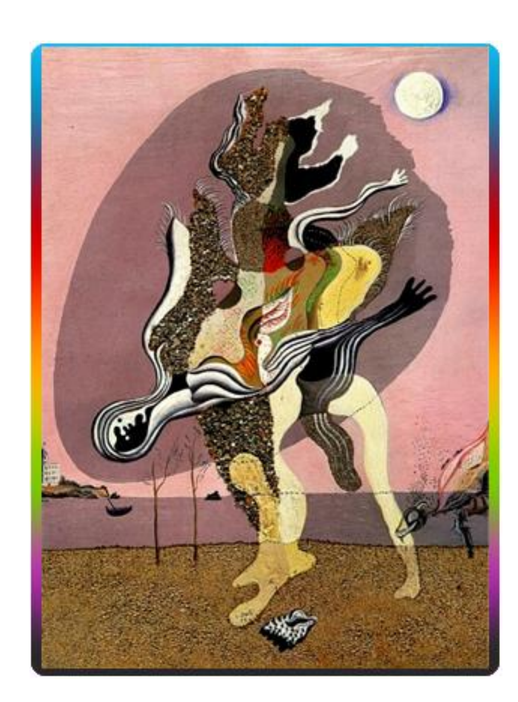
والملاحِظ لبنية تركيب النص الشعري يرى أنه كيف يسعى إلى تحقيق سلوك غرائبي، فالجمل لا ترتبط مع بعضها بتسلسل منطقي مألوف، أو واقعي طبيعي، بل إن طبيعة الإدراك الجمالي هنا تتطلب من المتذوق والناقد أن يعيش أحلام يقظة وأن يحمل نفسه إلى أماكن متخيلة تتآلف فيما بينها برابط الغرائبية ليصبح المختلف مؤتلِفاً سريالياً، فالمفردات المتناقضة هي الأبيض والأسود (حذفتني الرقابة، رأيت بأذني، سمعت بعيني، شاهدت بفمي)، وهي أشياء أو حالات لا يمكن أن تكون في الواقع بهذه الصيغة، إنها موجودة فقط في متخيلات أو متصورات فنية يمكن تركيبها على النحو الذي يريده الشاعر أو الفنان لإظهار غرائبية الموقف الموجود، لا للتغني بالقلق الناتج عنه، إنما للإشارة إليه بمقدار كافٍ من الكراهية.

د- الانفعال واللاوعي في الأداء:



يرى الناقد الفني "آلان باونيس" أن سلفادور دالي "طور ربما بحسابية أكثر من كونها عاطفية خلّاقة (بارانويتهِ النقدية) بافتراض حالة هستيرية وصياغة أوهام المختلين عقلياً بوعي، وبذا تغير الأشياء المألوفة أشكالها".

وقد مارس الفنانون المهاجرون إلى أمريكا أيضاً دوراً بارزاً في إظهار ملامح جديدة للتصوير الأمريكي بعد أن نقلوا معهم أساليبهم الأكثر تعبيراً عن حالة الفوضى والتغيرات الجذرية في المفاهيم التشكيلية المتأثرة بتغيرات الحياة في أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها "حيث كان أندريه ماسون قد اتبع نوعاً من الكتابة الآلية التي تعكس حالة من الهذيان لا يدخل فيها أي عنصر عقلاني، وأوجد بعد سنة 1940 نوعاً من ميثولوجيا اللاوعي، وهنا يصل بفضل هذه العصبية إلى الأسلوب الذي أدخله معه إلى أمريكا حيث بدت لوحته وكأنها ذروة خطية أو إفراغ لشحنة كهربائية لألوان متلألئة".



وماذا يمكن القول عن تلك الحركات التي نؤديها بشكل آلي؟ مثل المشي السريع أو البطيء، أو ربط المرء حذاءه، أو ربطة عنقه.. إننا هنا لا نتحدث عن الفن والجمال بهذه الحركات؛ لأن الجمالية في الفن تستبعد أنواع النشاطات التي تتسم بأنها انعكاسية أو غريزية، لأنها في الوقت ذاته تشترك في طبيعتها مع بعض الحيوانات كالمشي والجري أو الانجذاب إلى شيء ما، وربما يكون جميلاً وبخاصة عند الرقصات التي تؤديها بعض الحيوانات والطيور في مواسم التزاوج، ولكنها جميعاً تتميز بأنها غريزية أو تتم بالعادة.

فإذا ما أردنا أن نتحدث عن هذه النشاطات ومقارنتها بالطريقة الآلية أو اللاشعورية التي يؤديها الفن السريالي لأمكننا أن نعبّر تعبيراً جمالياً واضحاً بقولنا إن الفن واعٍ لغاياته أو بعبارة جيروم ستولنيتز "واعٍ بهدفه" فعلى الرغم من غرائبية اللوحة التصويرية عند سلفادور دالي أو شاعرية أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا أو تداعيات وحركات مسرح "غافو" فإن جميع هذه الأعمال تتميز بأهداف لا يمكنها أن تكون ما لم يكن العقل هو المحرك الأول لها، وبالتالي فإن الإدراك الجمالي لهذه السلوكيات يتطلب وعياً للفنون ومثيراتها وأهدافها معاً.

ثانياً: الحواس العليا والدنيا



ولكن إذا كانت الحواس هي الناقل للحس الجمالي، فهل يمكن أن تكون الحواس على درجة واحدة من هذه الناقلية؟ أم أن الحواس العليا – السمع والبصر – يمكنها أن تكون أكثر دواماً من الحواس الدنيا – اللمس والشم وتذوق الأطعمة – ولا سيما أن هذه الحواس الثلاث ترتبط بالمادة بشكل مباشر وبالنفعية أيضاً، وبالتالي فإنها تصل إلى حد الإشباع أو الارتواء بشكل واضح، كأن نتذوق الطعام ثم نأكله، وبهذه الحالة تزول مؤثرات الإحساس بجمال الطعام أو الشعور بالحاجة إليه في ظل الإشباع، وهذا ما يخرجها من دائرة الجمالية نظراً لزوال جمالياتها بزوال المؤثر فهي ليست من طبيعة جوهرية لها القدرة على الديمومة، بينما نرى الحواس الأرقى نسبياً – السمع والبصر – يمكننا من خلالها أن نتذوق لحناً موسيقياً أو نستمتع بمشهد في الفن دون أن يصيبنا الإشباع والتعب أو التخمة.

وإذا ما قال قائل إن فيها شيئاً من الارتواء؛ لأننا أحياناً نصل إلى حد التململ والتعب من موسيقا أو سمفونية ما، أو صورة هناك فإن هذا التعب مرده إلى العمل الفني أكثر من كون السمع أو البصر هو المسؤول.

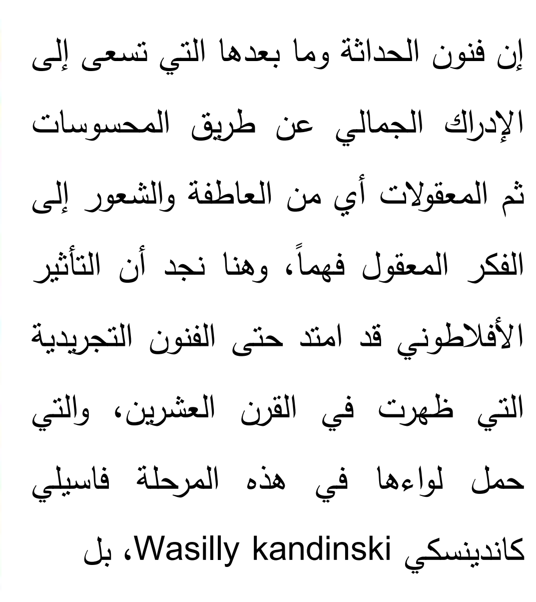


وقد عبر أفلاطون عن هذه المفارقة في كتابه الفيلفس عندما أعلن بلسان سقراط في محاورته مع السفسطائي أبروترخس قائلاً "أقول عن نغمات الألحان، تلك النغمات الناعمة الجلية، الباعثة أنشودة واحدة رائعة، أقول عنها إنها جميلة في ذاتها، لا نسبة إلى أمر آخر، وأن الملذات الناجمة عنها ملذات طبيعية تنبع من صميم تلك النغمات، أما جنس الملذات الناشئ عن الروائح فهو جنس أقل ألوهة من تلك الأجناس، وفقدان تمازج هذه الملذات بآلام وأتراح حتمية، هذا الفقدان حيثما يتفق لنا أن نتحققه، وفي أي ضرب من المشاعر يتولد، أعدّه برمته صنفاً معارضاً لصنوف الملذات المختلطة تلك".

وبالتالي يمكننا أن نتفق مع أفلاطون باعتبار أن الإحساس بالجمال مرتبط بالمعرفة، ويسمو بسمو الإدراك نحو الفهم، فالحواس تدرك فقط مظاهر الأشياء، تدرك ما هو عابر وانعكاس، فقد تخادعنا ما لم يتقدم العقل إلى الإثبات، فالفهم هو الذي يدوم لأن له سمة من سمات المثل الثابتة.

إذاً إن الإدراك الجمالي والإحساس به ينتقل بدرجة أرقى عبر حاستي السمع والبصر، بل يمكن القول إنه من دونهما ينتفي الإحساس الجمالي.

ثالثاً: الضرورة الروحية





إن فنون الحداثة وما بعدها التي تسعى إلى الإدراك الجمالي عن طريق المحسوسات ثم المعقولات أي من العاطفة والشعور إلى الفكر المعقول فهماً، وهنا نجد أن التأثير الأفلاطوني قد امتد حتى الفنون التجريدية التي ظهرت في القرن العشرين، والتي حمل لواءها في هذه المرحلة فاسيلي كاندينسكي Wasilly kandinski، بل حاول أيضاً أن يفسر الحالة الإحساسية تفسيراً عقلياً على المنهج الأفلاطوني فكان التجريد الأكثر تعبيراً عن الفكر المثالي الأفلاطوني وبحثاً عن الماهية دون المادة، فظهر الأسلوب عند كاندينسكي مفعماً بالضرورة الروحية "الداخلية" التي تتكون عنده من ثلاثة عناصر أساسية وهي:

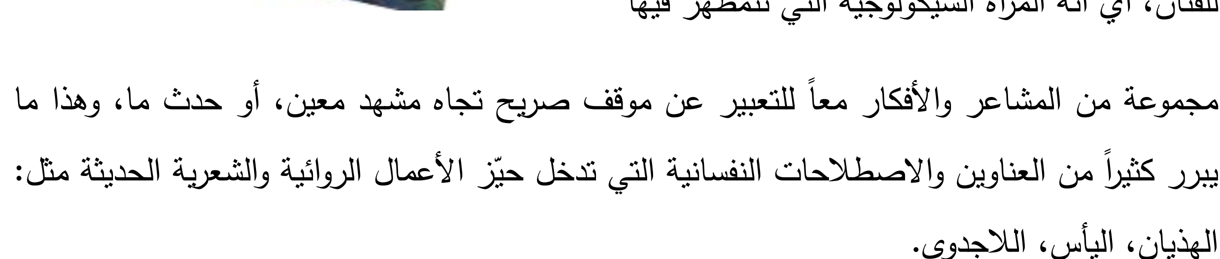
أولاً: إن كل فنان لكونه مبدعاً يمتلك في داخله شيئاً يتطلب التعبير عنه (وهذا هو عنصر الشخصية).

ثانياً: إن كل فنان لكونه ابن زمانه عليه التعبير عن روح عصره (وهذا هو عنصر الأسلوب) وهو خاضع إلى الفترة الزمنية والبلد اللذين يعيش فيهما الفنان، ولا يمكن التكهن بطول الوقت الذي سيستمر فيه التطور اللاحق.

ثالثاً: إن كل فنان لكونه خادماً للفن عليه أن يخدم غرض الفن (وهذا هو جوهر الفن، وهو ثابت على مدى العصور ولدى جميع الشعوب.

رابعاً: الفن مرآة نفسية





هدف الفن هو جوهره، والهدف يتطلَّب الوعي فردياً كان أم جمعياً، فوظيفة الفن هي إدراك مكامن الجمال، أو صنع الجمال، وهذا لا يتأتى من تصوير الواقع بشكل مباشر أو محاكاته، فاللوحة أو العمل المسرحي، أو الفيلم التلفزيوني، أو السينمائي – إن كان يعتمد على تصوير الواقع بما هو عليه – لن يقدم حينئذ شيئاً مختلفاً بل يقدم صورة سلبية فقط، ذلك أن أي ألم أو فرح في الواقع يكون أكثر تأثيراً من صورته المنسوخة أو الممسوخة، ومع فنون الحداثة يصبح العمل الفني تعبيراً مرئياً عن الوعي واللاوعي الداخلي العميق للفنان، أي أنه المرآة السيكولوجية التي تتمظهر فيها مجموعة من المشاعر والأفكار معاً للتعبير عن موقف صريح تجاه مشهد معين، أو حدث ما، وهذا ما يبرر كثيراً من العناوين والاصطلاحات النفسانية التي تدخل حيّز الأعمال الروائية والشعرية الحديثة مثل: الهذيان، اليأس، اللاجدوى.

نتفق مع فرويد بإرجاع جمالية العمل الفني إلى اللاشعور والتداخلات النفسية والمرضية بقوله "يطلق الروائي في أكثر من مرة على حالة نوربرت هانولد اسم الهذيان، وبدورنا لا نملك من مسوغ لرد هذه التسمية وبوسعنا أن نعين للهذيان سمتين أساسيتين، سمتين لا تستوعبان كامل وصفه، ولكنهما تتيحان لنا أن نميزه بوضوح ودقة عن سائر الاضطرابات، فالهذيان ينتمي أولاً إلى تلك الفئة والأمراض التي لا تأثير مباشراً لها على البدن، والتي لا تتظاهر إلا بالأعراض النفسية، والهذيان يتسم ثانياً بكون الاستيهامات قد استقلت بنفسها وصارت صاحبة الأمر والنهي، وبعبارة أخرى صار لها رصيد ومصداقية وباتت توجه بحكم ذلك سلوك الفرد".

هربرت ريد:

ينسب هربرت ريد جمال الشكل الفني الحديث إلى تناسق أجزائه وترتيبها على طريقة أرسطو لتبدو بهيئة مرئية، وهذا التناسق هو الكيفية التي يمسي بها الفعل عملاً فنياً ذا قيمة إستطيقية فيقول "ليس شكل عمل فني ما بأكثر من هيئته، أو ترتيب أجزائه، أو جانبه المرئي، ولكننا من الطبيعي حينما نتحدث عن شكل عمل فني ما، فإننا نضمّن كلامنا أنه شكل خاص بطريقة معينة، أو أنه شكل يؤثر فينا بطريقة معينة".

فان كوخ:

إن تكثيف الشحنات العاطفية في العمل الفني ما هو إلا انعكاس مباشر لسيكولوجيا الفنان الذي يعيش الحالة كمتأثر ومؤثر فاعل في المنتوج الفني، وهو ما عناه فان كوخ بقوله "إنني أحاول أن أصل إلى شيء يحمل من أوله إلى آخره طابع القلب الكسير"، فالشعور بهذه الحالة النفسية "طابع القلب الكسير" المحزون لهو من المحرض والمثير الأهم لخلق جمالية خاصة بقدرتها على نقل المشاعر والتعبير عنها في اللوحة.

ماتيس:

وقد قال المصور ماتيس أيضاً: "التعبير هو ما أهدفه قبل كل شيء فأنا لا يمكنني الفصل بين الإحساس الذي أكنه للحياة وبين طريقتي في التعبير عنه"، وهنا نجد أن التوافق متكامل عند الفنان لنقل السيالة العصبية بين "الأنا" عند الفنان من جهة، و"اللوحة" من جهة ثانية.

عفيف بهنسي:

ويستند المفكر الجمالي عفيف بهنسي في إحساسه بجمالية الشكل الفني إلى تفاعل جمالي بين الروح أو الشعور الداخلي والمعرفة الخارجية المبنية على العقل باعتبار "الشكل هو صورة التفاعل الجمالي القائم بين الروح والموضوع، والروح هنا ليست كياناً أثيرياً، بل هي ذلك الشعور الداخلي القائم في نفس الإنسان والمبني في حد ذاته على المعرفة الداخلية التي نسميها الإيمان أو العقيدة، والمعرفة الخارجية، التي نصطلح عليها باسم الثقافة"، فالمعرفة إنما هي إكسير الجمال ومنطقتُه المحظورة التي لا يمكن للمرء أن يدخل إليها ويستشعر بظلها ما لم تتحقق له الإدراكات الخاصة التي تسيّره بالاتجاه الصحيح.

خامساً: الإستطيقا والعقل

من هنا لا بد إذاً من التفكير بموضوع العقل ودوره في الإستطيقا، العقل الذي يشكل لبنة أساسية في تحولات الفن الحديث والانقلابات الجمالية وتنوعها وتطورها تقدمياً أو ارتدادياً.

إن التنوعات الحداثية في الفن لا يمكنها أن ترفض العقل أو العقلانية حتى منها التي تدعي اللاعقلانية واللاوعي في منتوجاتها أو مبادئها كالدادائية أو السريالية، ذلك أن الثبات أو القلق، الاستقرار أو الانفعال، إنما هي ثنائيات يتناوب بينها الفنان، فبالانفعال يحقق الحماس الذي لا بد منه، لكن زيادة الانفعال تؤدي إلى الاضطراب الذي من شأنه أن يُخرج القطار عن السكة، والذي يعيد القطار إلى مساره إنما هو الثبات المتأتي من إدراك وفهم طبيعة الحركة أو المتغير، وهذا الإدراك هو من طبيعة عقلانية ولو كانت خاصة بمدرسة أسلوبية معينة.

الفنون التشكيلية:

ففي الفنون التشكيلية نرى أن الانفعال والعفوية والأداء السريع في اللوحات التصويرية يرجع إلى الإحساسات بالواقع والتأثر بمجرياته تأثراً وجودياً، وهنا لا يمكن إغفال الجوهر الانفعالي المرتبط بالفلسفة الوجودية ومكانة النفس الإنسانية فيها التي تعاني السأم والضجر والقلق والارتياب كأهم الموضوعات التي تناولها الكتَّابُ والشعراء الوجوديون.

فنون التمثيل:

وفي التمثيل أيضاً يمكن الكشف عن هذه المفارقة، "فقد كان ديدرو يقول في مؤلفه (تناقض الممثل الهزلي): إن الثبات المطلق يجب أن يكون من مميزات الممثل الكبير، وقد تمسك إيغور استرافنسكي في مؤلفه (الشعر الموسيقي) بأن الموسيقار كان دائماً يتصف بالثبات، وكثيراً ما كان فاليري يقول: ليست الحماسة من أحوال الكاتب الصحيح".

وهنا يمكننا أن نتساءل مع هويسمان: ألا يكون الممثل الجيد مفكراً وعاطفياً وحساساً ومتقيظ الحواس، وليمفاوياً وثائراً على حدٍّ سواء، وكذلك الفنان التشكيلي والشاعر والأديب ألا يمكنه أن يكون كذلك؟

مفهوم العقل أو العقلانية واللاعقلانية:

ما هو العقل أو العقلانية واللاعقلانية؟ وما مفهومهما وما دورهما في إدارة الأعمال الفنية؟ وما علاقتهما بالجمالية؟

وإذا كانت الحداثة هي انقلاب بتحول وتغير ونمو وتطور في المفاهيم وفقاً لمنظومة قواعد جديدة قابلة للتجدد والانبعاث كسمة أساسية لكونها خاضعة إلى التجريب، فإن ما ذهب إليه آلان تورين يعكس حقيقة التحديث الجمالي بتأكيده على أن "التحديث يفرض تحطيم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والعادات والاعتقادات المسماة بالتقليدية، وأن فاعل التحديث ليس فئة أو طبقة اجتماعية معينة إنما هو العقل نفسه والضرورة التاريخية التي مهدت لانتصاره، وهكذا أصبحت العقلانية وهي عنصر لا غنى عنه آلية تلقائية وضرورة للتحديث"، فما هو العقل الحداثي في الفنون إذاً، وما ضرورته وهل ضرورته حتمية؟ للإجابة عن هذه التساؤلات لا بد من تحديد مفهومه.

في اللغة العربية

في اللغة العربية نجد "عقل: العَقْلُ الحَجْرُ، والنَّهي ضد الحُمق، والجمع عقولٌ.. رجل عاقلٌ وهو الجامع لأمره ورأيه، والعاقلُ الذي يحبسُ نفسَه ويردّها عن هواها.. والعقل التثبت في الأمور، والعقل: القلب، والقلب العقل، وسمي عقلاً لأنه يعقل صاحبه من التورط في المهالك أي يحبسه، وقيل العقل هو التمييز الذي يتميز به الإنسان عن سائر الحيوان.

فإذا كان العقل هو الذي يحبس النفس عن هواها، فالنتيجة تقتضي أن العقل وحده غير كاف لإنتاج الفنون الحداثية التي أدخلت في تركيبها وتحليلها علم النفس، وميولها ودوافعها الشعورية واللاشعورية، حتى ظهر علم جديد في مستهل القرن العشرين هو علم النفس (السيكولوجيا Psychology) هذه النفس التي أخرجت كثيراً من الأساليب الفنية عن منطق العقلانيات.

عند جابر بن حيان

نجد الترابط الوثيق بين العقل والنفس في تحديد هذا المفهوم عند جابر بن حيان بقوله: "حد علم الدنيا إنه الصور التي يتقنها العقل والنفس لاجتلاب المنافع ودفع المضار قبل الموت، وإنما قلنا في هذا الحد يتقنها العقل والنفس لأن المنافع والمضار أشياء متعلقة بالشهوة وهي خواص النفس، فعلم هذه مقصور

على النفس إذا كان العقل عدواً للشهوة، ومنها أشياء متعلقة بالرأي فعلمها مقصور على العقل فلذلك احتجنا في الحد إليهما معاً".

في المصطلح:

يتفق هذا المفهوم مع متغيرات الفن الحديث حيث تجتمع فيه الوحدة العقلية والوحدة النفسية في بيئة عقلية علمية إنسانية، لذلك حريٌّ بنا أن نصطلح (عقلاً علمياً) في فنون الحداثة شعراً ورواية وسينما ومسرحاً وتلفزيوناً، وبذلك لا نكون قد استبعدنا المنطق العقلي ولا الانفعال النفسي، وهذا لا يتعارض مع التعريف الذي حدده "الغزالي" واستمد بعضاً منه من " أرسطو" في كتابة البرهان حيث فرّق بين العقل والعلم "العقل هو التصورات والتصديقات الحاصلة للنفس بالفطرة، والعلم ما يحصل للنفس باكتساب، ففرقوا بين المكتسب والفطري، فيسمى أحدهما عقلاً والآخر علماً، وهذا اصطلاح محض".

الفكر الفلسفي:

العقل أو اللوغوس باليونانية هو جوهري مطلق، قانون كلي للحياة، "باليونانية Logos ويعني القول أو العقل، مصطلح معناه الأصلي في الفلسفة: هو القانون الكلي وأساس العالم، وقد تحدث هيراقليطس عن اللوغوس بهذا المعنى عندما قال إن كل شيء يسير وفق اللوغوس الذي هو أبديّ ومطلق وجوهري"، وبهذا يتفق الاصطلاح العقلي مع تحديد الكندي بقوله "العقل هو جوهر بسيط مدرك للأشياء بحقائقها"، فالعقل بهذا المفهوم هو جوهر ثابت مطلق أو هو "القوة الإلهية التي يهتدي بها كل شيء".

سادساً: العقلانية واللاعقلانية في الإستطيقا

بينما نجد العقل في التفكير الحداثي مصطلحاً له نتائج فكرية براغماتية، ومترافقاً مع علم النفس الحديث، باعتبار الإنسان هو صاحب التحديث في تجربته العقلية، وبهذا يتحدد الاصطلاح مع ظهور تيارات ومذاهب عقلانية Rationalism, Rationalisme وأخرى لا عقلانية " "E" Irrationalism, "F" Irrationalisme، وانفصال واضح في المفهوم بينهما، وكذلك الاختلاف في مفهوم العقلانية ذاتها

باعتبارها عقلين "أحدهما يهم الفكر وحده مهما كانت المادة المعقولة، هدفه النظر في شروط التماسك والاتساق، والثاني يهم السلوك أو الفكرة المجسّدة في فعل، هدفه النظر في ظروف مطابقة الوسائل للأهداف المرسومة، أياً كانت".

مصطلح اللاعقلانية:

أما ظهور مصطلح اللاعقلانية في فنون الحداثة فإنه كان إعادة صياغة لمفاهيم ميتافيزيقية، أو غريزية وحسية، ولا شعورية وحدسية ووجودية، وما يصدر عن النفس من انفعالات وشهوات وغرائز، فظهرت اللاعقلانية على أنها "تيار مثالي يقول بأن العالم مشوش لاعقلاني ولا يمكن معرفته، وأصحاب النزعة اللاعقلانية بإنكارهم لقوة العقل يضعون في مقدمة الأشياء، الإيمان (النزعة الإيمانية) والغريزة (انظر فرويد) والإرادة اللاشعورية" (انظر شهوبنهور) والحدس (انظر برغسون ووليم جيمس) والوجود انظر "كيركغارد".

المذهب العقلاني:

ويرى البعض أيضاً في المذهب العقلاني أنه لا يمكن التوصل إلى المعرفة الكاملة بصفتها الجوهرية الثابتة عن طريق التجربة والخبرة، إنما يمكن ذلك فقط من العقل نفسه، حسب التصور الفلسفي المثالي المتعالي عن كل خبرة.

ومع ذلك فإن العقلانيين لم يتخلوا عن الحدس والانفعال لكنهم عادوا إلى صياغة تفيد بإرجاع عقلي متحول، فأحالوا الوظائف النفسية إلى العقل "ففي علم الجمال يضع الاتجاه العقلاني في المعرفة الوظائف النفسية الذهنية، فيرد الإدارة مثلاً إلى العقل (سبينوزا) وفي علم الجمال يُعطى المكان الأول للطابع العقلي "الذهني" للعمل الإبداعي، وفي جميع هذه الحالات فإن المذهب العقلاني يعني الإيمان بالعقل وبحقيقة الحكم العقلي وبقوة التدليل، وبهذا المعنى يتعارض المذهب العقلاني مع النزعة اللاعقلانية".

أما مصطلح المعقول Intelligible فهو الظاهرة ذاتها بإدراك عقلي.

الجمال الفني والطبيعي:

نرى هيغل يعزز موقع فكرة الجمال الفني على أنه أسمى من الطبيعي باعتبار أن الفن هو نتاج روح الإنسان وفكره، فيقول: "إن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح، فما دامت

الروح أسمى من الطبيعة، فإن سموها ينتقل بالضرورة إلى نتاجاتها، وبالتالي إلى الفن، لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي؛ لأنه نتاج الروح، إن كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة، وأردأ فكرة تخترق فكر إنسان أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة، وهذا بالتحديد لأنها تصدر عن الروح، ولأن الروحي أسمى من الطبيعي".

فالجمال عند هيغل من طبيعة التفكير الإنساني، بوساطة العقل يكون التفكير، ويبرر هذه الرؤية بقوله "عندما نقول إذن إن الجمال فكرة، نقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد، فالجميل لا بد بالفعل أن يكون حقيقياً في ذاته".

وبالتالي فإن الجميل هو التظاهر الحسي للفكرة، أي تمظهره بشكل ما مهما كانت الأدوات المستخدمة، فإن الجمال كامن في أعماق الفكر والروح.

وبالتالي فإن الجمال يتخطى حدود المادة أو الأجزاء أو المفردات المكونة الأولى، وبالتالي يمكن إعادة الصياغة لأشياء وفقاً لترتيب معين، في نظام معين، فقط يقتضي النظام أو التنظيم الجديد أن يكون أسمى، أن يكون ملائماً لروح العصر، فالفن الذي لا ينتمي إلى عصره ليس هو الفن المنشود.

سابعاً: التأليف والتركيب الفني

إذا ما نظرنا إلى اللغة في الرواية أو الشعر مثلاً، فإن أي رواية أو قصيدة تتألف من حيث التركيب من مجموعة كلمات وحروف تشكل بمجموعها وبكيفية ترتيبها قصيدة ما أو حكاية ما.

فإذا ما قرأنا حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة أو سمعنا قصيدة للمتنبي فإننا سنجدها في ترتيب كلماتها وجملها تؤلف نظاماً محدداً ينتمي إلى عصره، وفي الآن ذاته إذا ما تحولنا إلى قراءة قصيدة لبدر شاكر السياب أو أدونيس أو إلى رواية للأديب حنا مينة أو محمد الماغوط أو مسرحية لسعد الله ونوس فإننا سنجد أن الكلمات والحروف في اللغة العربية ذاتها لم تُزد حرفاً واحداً، ثمانية وعشرون حرفاً، لكن ما يبرر الجمال الفني فيها هو أن إعادة الترتيب والتنظيم يجعلها ملائمة للعصر وفكره.

المفكر الجمالي فاروق العلوان:

أكد المفكر الجمالي فاروق العلوان إن ما يبرر الجمال الفني هو إعادة الترتيب والتنظيم حيث قال: "ففي أي نظام فني لا نهتم بالأشياء قدر اهتمامنا بالأفكار التي تؤلف المبادئ الأساسية لذلك النظام ويتم التعبير عن هذه الأفكار أو التصورات بلغة الرموز، وبهذا تتطبع المعرفة الفنية بالمعرفة العلمية لأنها تتكون من مجموعة قضايا ومن أفكار ضرورية أي تحويل هذه الأفكار إلى أفعال، وهذا التحول أو الانتقال ضروري في المعرفة الفنية الجمالية".

في الأعمال السينمائية

يتألف الفيلم في الأعمال السينمائية والأفلام من مجموعة لقطات، فمن المؤكد أن لقطة منفردة بإمكانها أن تكون ذات دلالة خاصة منفردة بذاتها، منعزلة عن غيرها من اللقطات، تحمل في ذاتها دلالاتها الدرامية، ولكن عندما تلتقي اللقطات السابقة واللاحقة في تنظيم معين فإننا نجد حينئذ قوة التوليف الذهنية المفكرة التي تقدم تمازجات فكرية غائية هادفة فضلاً عن عامل السرعة والحركة في تتابع اللقطات التي تحدُّ أحياناً من انفراد لقطة ما بمدلولها الخاص لتتحول من خلال المجموع الكلي إلى دلالة درامية موحدة تشكل بنية العمل الفني أو غائية الفيلم.

فيلم "رسائل شفهية

إذا تأملنا المَشاهد في فيلم "رسائل شفهية" للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد، فإننا سنقف عند كل لقطة خاصة بصورتها الدلالية والتي تشكل وحدة مستقلة تتحقق فيها معادلة الشكل الدال في (الدال / المدلول إليه)، فالمشهد القصير يمكنه أن يسحبنا إلى حالة خاصة تمس فرداً دون آخر، أو دلالة رمزية لبيئة دون أخرى، بينما نجد في المجموع الكلي لتلك اللقطات تدخلات عقلانية تهدف إلى سبر أغوار النفس من خلال الدلالات النفسية العامة الموجودة في العقل الجمعي، وهذا مما يبرر الإحساس الجمالي لهذا الفيلم الذي حقق حضوراً جماهيرياً لافتاً على مستوى البيئات المتعددة.

لوحات الحروفية العربية

اعتمد فنانو لوحات الحروفية العربية في التشكيل البصري على إعادة التركيب بوساطة عقلانيات جديدة في صياغة التأليف لتصبح اللوحة منجَزاً بصرياً جمالياً، أمثال: محمود حماد، سامي برهان، وعبد القادر

أرناؤوط في سورية وشاكر حسن آل سعيد في العراق، وأحمد شبرين في السودان ونجا المهداوي في تونس وغيرهم، فقد عمد فنانو هذا الاتجاه إلى تركيبات جمالية في لوحاتهم من خلال إعادة تركيب وتأليف عقلي للكتابة العربية، كلمات وحروف، ولكن الغائية الهادفة هي التوجه إلى حاسة البصر، فالكلمات في هذه اللوحة لا تشكل فيما بينها نصاً مقروءاً ولا تسعى إليه، بل على العكس تسعى دوماً إلى تحوير الشكل الكتابي أو اللغة المسموعة إلى الحقل البصري شكلاً ولوناً، فلم تعد لوحات محمود حماد تحمل جملاً بغائيتها الأدبية، ذلك أن بنية التنظيم البصري في التشكيل الحديث تتطلب تحطيم العلاقات الرابطة بين الكلمات والحروف (المعاني) لإخراجها من الدلالة المباشرة الصريحة في الأدب إلى الدلالة التلميحية (غير المباشرة) في الحقل البصري، ولم تعد الحروف تجرنا إلى مدلولاتها بشكل منعزل، بل الإحساس الجمالي بها يتأتى من طبيعة الرابطة الجديدة بصرياً وبمقدرة اللوحة أن تكون فناً ينتمي إلى عصره، وفناً يعبر عن تفكير جديد.

الخلاصة

إن الإحساس بالجمال الفني الذي يقوم به إنسان ذو عقل وروح يتوقف على عاملين أساسيين:

- العامل الشعوري العاطفي.
- العامل العقلي الذي ينظم بنية العمل الفني لإثارة الانفعال والإحساس الجمالي.

ومنه يمكن القول إن فلسفة العمل الفني تعني الحساسية وتدل على أمرين في وقت واحد هما المعرفة أو الإدراك الحسي والمظهر المحسوس لانفعالنا الجمالي، ليتكوّن إحساسنا بالجمال.

التمارين

1-اختر العبارات الصحيحة:

A. العاطفة هي المسؤولة عن الإحساس بالجمال.

B. العاطفة والفهم هما المسؤولان عن الإحساس بالجمال.

C. يرتبط الإحساس بالجمال بالحواس.

D. يرتبط الإحساس بالجمال بالحواس العليا فقط.

E. يرتبط الإحساس بالجمال بالحواس الدنيا فقط.

F. الأداء الانفعالي يزيد التعبير الجمالي.

G. الجمالية السريالية هي ناتج الأداء الواقعي.

H. الجمالية السريالية هي ناتج الأداء فوق الواقعي.

الإجابة الصحيحة:

B. العاطفة والفهم هما المسؤولان عن الإحساس بالجمال.

D. يرتبط الإحساس بالجمال بالحواس العليا فقط.

F. الأداء الانفعالي يزيد التعبير الجمالي.

H. الجمالية السريالية هي ناتج الأداء فوق الواقعي.

2-ما هي عناصر الضرورة الروحية عند كاندنيسكي؟

3-اختر الإجابة الصحيحة:

المذهب العقلاني يتوصل إلى المعرفة عن طريق:

A. التجربة والعقل.

B. الميتافيزيقيا.

C. السيكولوجيا.

الإجابة الصحيحة: a التجربة والعقل

معلومات إضافية

- البارانوية: جنون العظمة، جنون الارتياب، جنون الاضطهاد.

- يُعلّق الفيلسوف البراغماتي (جون ديوي) على مقولة فان كوخ هذه بقوله: (لم يحاول الفنان هنا أن يصب انفعاله أو أن يسقط حزنه، فذلك ضرب من المحال، وإنما هو قد اختار موضوعاً خارجياً عمد إلى تنظيم مادته بقصد التحول إلى شيء مختلف تماماً، وهذا بعينه هو التعبير، وعلى قدر ما يكون الفنان قد نجح في هذه المهمة تكون اللوحة بالضرورة معبرة)، يراجع: جون ديوي الفن خبرة، مصدر سابق ذكره، ص 147-148.

- يُعلق هربرت ريد حول نظرية فرويد المتعلقة بالفنان وأحلام اليقظة في مقالة له حول "الخلق الأدبي وحلم اليقظة" التي نُشرت عام 1908 "أنه ميال إلى الإقرار بوجود أحلام اليقظة أو الأحلام الجماعية التي تتجسد في فلكلور الأمة، بحيث يميل إليه الشاعر ويعطيه شكلاً أكثر توافقاً ومتعة، إنما ما هي الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر أو الفنان لإعطاء هذه المتعة الشكلية"، في ذلك الحين أقر فرويد بفشله بالنسبة له إنه لغز، إن المتعة الناتجة عن عمل فني ربما هي معقدة جداً من حيث جعل الأشياء في الشكل المطلوب. يُراجع: ريد هربرت، الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت، لبنان، ص 127-128.

- وثمة نحت اصطلاحي هو المعقول Intelligible ويعني الظاهرة ذاتها بإدراك عقلي، وهنا تكمن إشكالية تضمين المحسوسات في ثورة العقل الحديثة، حيث إن المعقول هو "الاصطلاح الفلسفي الذي يشير إلى موضوع أو ظاهرة لا يمكن تصورها إلا بالعقل أو الحدس العقلي، واصطلاح المعقول يتناقض مع اصطلاح المحسوس الذي يشير إلى شيء يدرك بمساعدة الحواس"، والمعقول ما لا يمكن معرفته إلا بالعاقلة وليس بالحواس.

المراجع

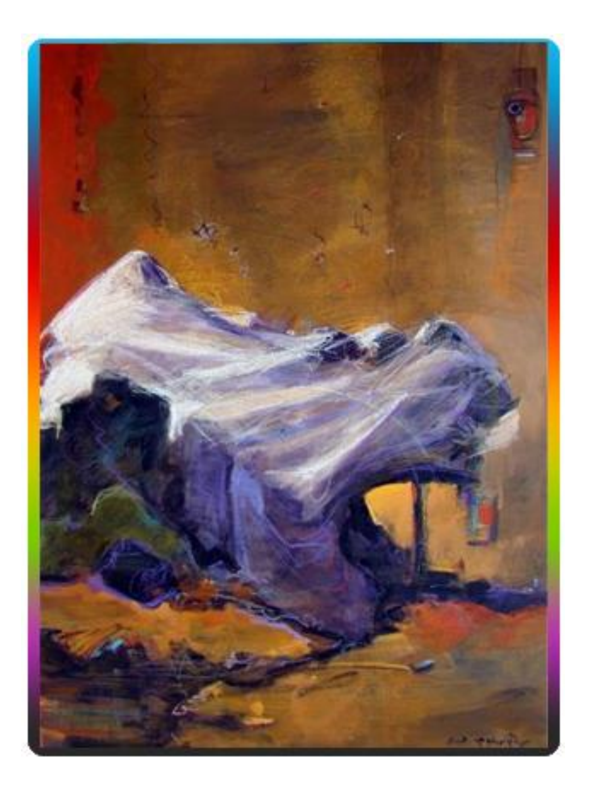
1. لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، سورية 1982.
2. نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992.
3. هويسمان، داني، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1961.
4. ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
5. محفوظ، عصام، السوريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987.
6. باونيس، آلان، الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1990.
7. أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، التصوير، 1870–1970، دار المثلث، بيروت، لبنان، 1981.
8. أفلاطون، الفيلفس، تحقيق وتقديم: أوغست دييس، تعريب: الأب فؤاد جرجي بربارة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1970.
9. كاندينسكي الروحانية في الفن، تعريب: فهمي بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، 1994.
10. هيث أدرين، الفن التجريدي أصله ومعناه، ترجمة محمد علي الطائي، دار مطبعة اليقظة، بغداد، 1988.
11. فرويد، سيغموند، الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
12. برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970.

13. ريد، هربرت، معنى الفن، ت: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986.
14. بهنسي، عفيف، الفن والقومية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1965.
15. هويسمان، دنيس، علم الجمال (الإستطيقا)، ترجمة أميرة حلمي مطر، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، مصر.
16. تورين، آلان، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
17. الأعسم، عبد الأمير، المصطلح الفلسفي عند العرب، ط3، دار التنوير، بيروت، ودار كيوان، دمشق، 2009.
18. روزنتال، م. ب يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1985.
19. العروي، عبد الله، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط4، 2007.

الوحدة التعليمية الخامسة

الإبداع الجمالي

أولاً: مقدمة



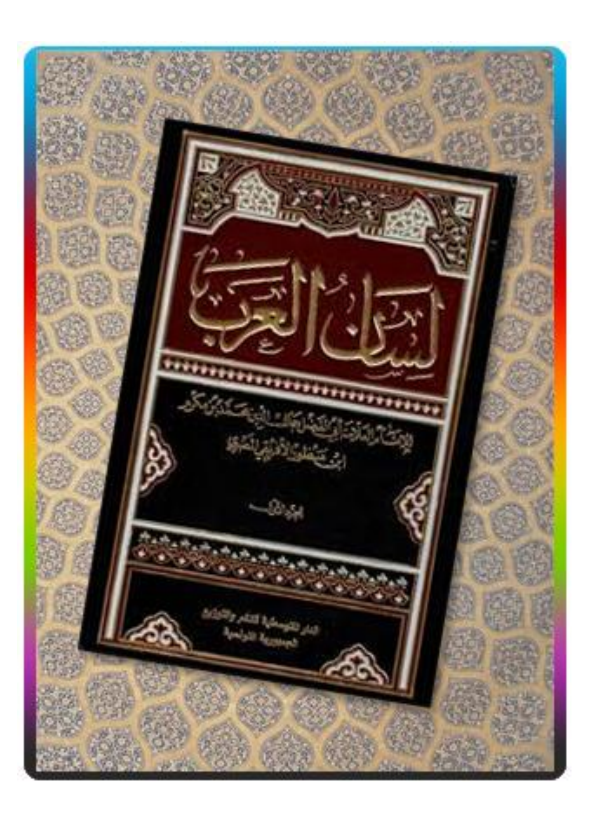
يُعد الإبداع الجمالي جزءاً أساسياً من علم الجمال، بل والأكثر جوهرية لما له من قيمة في سمو الفنون التي قد تصبح مملة بعد حين إذا ما أصابها التكرار.

لذلك نرى أن كل جديد يستهوي الذائقة المعاصرة له، وهو ما يتماشى مع فكرة التحديث الدائم، باعتبار أن الحديث نقيض القديم، أو تطوير له، وبقدر ما تكون المسافة مديدة بين القديم والحديث بقدر ما تكون التجديدات إبداعية.

ذلك أن الإبداع الجمالي "يتميز بالتجديد الدائم وباختراع أساليب جديدة وطرق تعبير لم يسبق استخدامها" فالحقيقة أن جمالية الفن الحديث تنبع من كونه متجدداً يواكب كل عصر يولد فيه.

ثانياً: مفهوم الإبداع الجمالي

- في اللغة العربية:



جاء في لسان العرب: "بَدَع الشيء يَبْدعُه بَدْعاً، وابتدَعَه: أنشأه وبدأه، والبَديعُ والبِدْعُ: الشيء الذي يكون أولاً، والبديع: المُحْدَثُ العجيبُ، وأبدعْتُ الشيءَ: اخترعته لا على مثال".

والبديع من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها على غير مثال سابق، وهو البديع الأول قبل كل شيء، فهو الذي بَدَعَ الخلق أي أنشأه، وجاء في التنزيل الحكيم قوله تعالى: [بديعُ السموات والأرض] أي خالقها ومبدعها فهو سبحانه الخالق المخترع لا عن مثال سابق، وبديعٌ: فعيلٌ بمعنى فاعلٌ مثل قدير بمعنى قادر.

- المصطلح الفلسفي عند العرب:

1- نجد في المصطلح الفلسفي عند العرب "الإبداع هو إظهار الشيء عن ليس" أي إخراج الشي من العدم إلى الوجود كما رسم حدوده الكندي في رسائله الفلسفية.

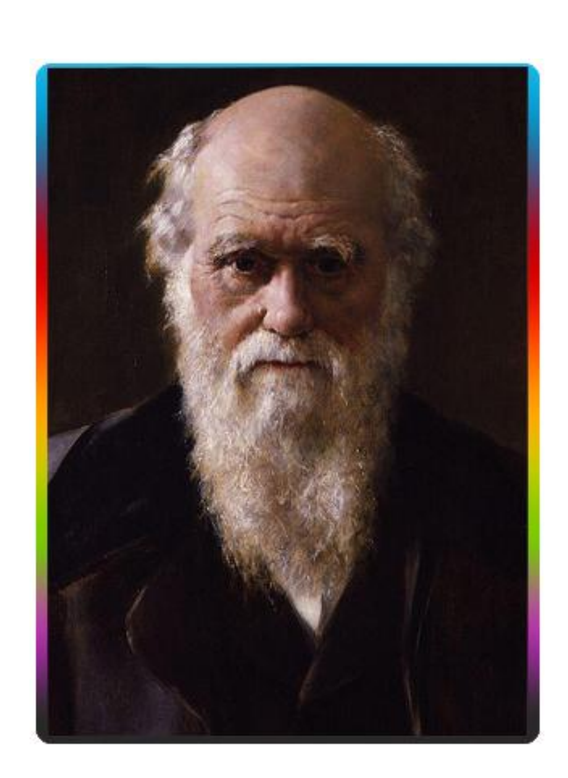
2- والإبداع عند ابن سينا يحدده بأنه: "اسم مشترك لمفهومين، أحدهما تأسيس الشيء لا عن شيء، ولا بواسطة شيء، والمفهوم الثاني أن يكون للشيء وجود مطلق عن سبب بلا متوسط وله في ذاته ألا يكون موجوداً، وقد أفقد الذي له من ذاته إفقاداً تاماً" وهو بذلك يتقارب بالمعنى مع حد الخلق في إخراج المادة والصورة إلى الوجود.

3- ويرى قاسم صالح أن العملية الإبداعية "تشبه إلى حد كبير العملية التي يمر بها نشوء الجنين من تكوين بدائي ساذج إلى تكوين متكامل، وهكذا الأعمال الفنية العظيمة قد تكون فكرة على غاية من البساطة يلتقطها الفنان فيحتضنها في "رحم" أفكاره وخبراته وثقافته وتكنيكاته وإضافاته اليومية وعناءاته ليخرجها بعد ذلك في أحسن وأروع تكوين".

فالفنان يقوم بمجموعة عمليات ذهنية تجعله الأقدر على صياغة شكل فني جديد يتسم بالإبداع الفني الذي يثير الإبداعية الجمالية للعمل أو التكوين الجديد، والكيفيات التي تتدخل في آليات الإبداع الفني هي من خصائص الإنسان دون الحيوان، فالإبداع الجمالي ظاهرة إنسانية ترتبط بالإنسان وعقليته وتحليله، وتأليفه للأشياء من أجل الابتكار بفضل الخبرات والثقافة والتقنيات التي تتحدى العمل الفني التقليدي.

- داروين:

يرى تشارلز داروين في أصل الأنواع أن "فكرة الجمال راجعة إلى طبيعة العقل ذاته، بغض النظر عن أي صفة تسوق إلى الإعجاب في الشيء المحب، إن الفكرة فيما هو جميل ليست طبيعية غريزية، كما أنها ليست ثابتة غير قابلة للتغيير والتبديل"، وبذلك يفرّق داروين بين الإعجاب في الشيء من حيث هو جميل فني وبين الإعجاب الغرائزي الذي تُثيره بعض الحيوانات فيما بينها في مجال التزاوج.. فالجميل الفني يرجع إلى العقل ذاته، وهو ما يميز الإنسان عن الحيوان، وبذلك يتطلب الإبداع الجمالي مجموعة من النشاطات تكمن في الفكر والخيال والعمل المخطط.



– موسوعة لالاند:

نرى في موسوعة لالاند الفلسفية (خلق، إبداع، اختراع، إنشاء Creation) بمعنى واحد و"يستعمل أيضاً بالمعنى العام، بالمعنى الفني، وبالمعنى اللاهوتي إنتاج أي شيء، وخصوصاً إذا كان جديداً في شكله، لكن بواسطة عناصر موجودة من قبل: خلق عمل فني" وهو بذلك يشير إلى:

- الإبداع اللاهوتي أو الإلهي الذي يتوافق مع الاختراع والإنشاء على غير مثال سابق.
- الإبداع الفني الذي يكون بواسطة عناصر موجودة، كالألوان والأقلام في اللوحات التشكيلية، أو إظهار أشكال إنسانية في صيغة جديدة تعبيرية سريالية، لكنها قد انبثقت عن الشكل الإنساني في صيغته الأكاديمية أو الواقعية المعروفة.

ثالثاً: القواعد والتجديد الإبداعي

نرى في فنون الحداثة أن العمل الفني لا يشبه الواقع بما هو عليه، بل رؤية جديدة تتطلب الانتقال من حالة إلى حالة، أو من الصورة الطبيعية إلى الصورة الفنية أي يتطلب تحولاً يحمل حلولاً جمالية لمنظومة علاقات أو جملة أشياء مترابطة فيما بينها بصيغة محددة، والانتقال منها إلى الإبداع في التجديد عبر الإدراك والتنظيم.

إعادة التركيب:

التحول الإبداعي كما يصفه (نجم حيدر) هو تحول في بنية العمل الفني وهو "إعادة التركيب الذي يأخذ جانبين أو شكلين، أولهما: هو إعادة التأثيرية دون صيغة تطويرية أو انقلابية، فيبدو العمل الفني مكرراً

نمطياً متأثراً تأثراً سلبياً، وفي الشكل الآخر يكون بإعادة صياغة العلاقات والنظم وصولاً إلى انقلاب في بنى المفردات الحسية والعقلية، وهذا يحقق نوعاً من الابتكار أو الإبداع، وهناك جدلية تقود الفعل البنائي الفني وهي عملية التحول من حالة مستقرة إلى حالة أخرى تحقق نوعاً آخر من الاستقرار أو التوازن بين التراث والموضوع، ذات الفنان المنتج وموضوعه الجمالي، ما تلبث أن تكون نقطة انطلاق جديدة وتحول جديد، وهكذا..".

إذاً فإن التحول الإبداعي يتطلب إعادة التركيب في صورة غير نمطية للخروج عن المثال السابق من أجل تحقيق الإبداع الجمالي، وبذلك يكون مفارقاً للشكل الواقعي، وكما يقول دني هويسمان "ولو كان مشابهاً للواقع لانقطع الفن عن أن يكون فنياً" ذلك أن سلطة الواقع تفرض ذاتها من خلال المحاكاة في الأعمال الفنية، والحكم الجمالي إذا ما كان قائماً على مبدأ المماثلة أو المحاكاة فإنه لا شيء جديداً قد وُلد، وهو ما يتنافى مع الرؤية الجمالية لفنون الحداثة في شتى ميادينها التشكيلية، أو الآداب، أو المسرح والموسيقا، وحتى في الأفلام التلفزيونية أو السينمائية ذات الطابع الحداثي.

التصوير الفوتوغرافي:

يقف التصوير الفوتوغرافي المباشر في نقطة الحياد البعيدة عن الفن ما لم يتدخل المصور أو الفنان في إنشاء دلالة ذات غاية مختلفة بغرض الخروج عن نمط الأسلاف، وإلغاء الحالات المكررة.

الآداب:

إن فن الشعر أو الآداب الروائية التي تصور الواقع تصويراً محاكياً تفقد جماليتها الإبداعية؛ لأنها تفتقر حينئذ إلى المخيلة والذهنية والقدرة على التحليل والتركيب الفني، فإذا ما لاحظنا القيم المضافة إلى السرديات الطويلة في ملحمة الأوديسة فإن الخروج عن كل مألوف في الحياة هو ما جعل منها عملاً فنياً مغايراً للواقع، كما أن التركيبات المتخيلة فيها من أحداث وكائنات تشعرنا بوجود آخر غير الذي نعيش فيه، وقد لمح هوميروس إلى أن الفن يقوم على الجديد فيقول في "الأوديسة": "إن الناس يعتبرون الأفضل هو من يغني الجديد في آذانهم" ففي الجديد تغيير عن المثال المألوف وخروج عن الشكل المعروف.

وفي قصص ألف ليلة وليلة التي تنطلق من الواقع إلى أن تفارقه في الوجود الفني، حيث لم نعد نرى أنفسنا في أحداث العصر العباسي فعلاً، بل في عالم غرائبي من الخيال الفني الذي يثير متعة جمالية منقطعة النظير ولاسيما في رحلات السندباد التي تأخذ القارئ إلى عوالم جديدة على غير نموذج واقعي.

السينما والأفلام الحديثة:

إننا لم نعد نرى في السينما والأفلام الحديثة جمالاً فيما إذا كانت صورة طبق الأصل عن الواقع، كما في الأفلام التي كانت تصور "وصول القطار إلى المحطة" أي في بداية صناعة السينما، في العرض الأول في باريس 1895 في مقهى "غراند كافيه" حيث قام أوغست ولوي لوميير بتشغيل آلة التصوير السينمائي آنذاك، وبالرغم من أن الدهشة عند الجمهور لحظتئذ كانت عالية بسبب ظهور الاختراع الجديد "السينما" لكن الآن لم تعد الدهشة على حالها إزاء هذا النوع من الأفلام، بل تحول الإدهاش إلى صيغ جديدة في إبراز الطابع الشاعري والتعبيري، فضلاً عن عمليات التجميل الكبرى التي تجاوزت حدود جميع القواعد التي يقوم عليها الواقع.

رابعاً: الانحراف عن القاعدة

إذاً الإبداع هو الخروج عن القواعد السائدة، خروج عن المألوف في تركيب الشكل، ولكن يمكن القول "إن كل خروج لا يعني بالضرورة إبداعاً جمالياً"، فالخروج عن القاعدة يعني الانحراف عن خطوط عقلانية محددة، وفي الآن ذاته نعلم أن الخطأ هو انحراف أيضاً، إظهار لغير مألوف وهنا تكمن الخطورة والالتباس في الأعمال



الحداثية التي تسعى إلى التشويه المتعمد للشكل في الفنون التشكيلية خاصة كالتعبيرية والسريالية، وغيرها من الحركات والأساليب، إلا أن ثابتاً جوهرياً لا يمكن إغفاله هو الذي يحدد الانحراف الخاطئ من

الانحراف الإبداعي، وهذا الثابت يكمن في الشروط الطبيعية والعقلية التي تنظم العمل الفني وتجعله بعيداً عن الرداءة والضعف، والإسفاف وسوء التنفيذ، وطغيان المشاهد أو اللقطات الثانوية على المشاهد الأساسية في بنية العمل الفني قولاً وصورة.

- الانحراف بفعل الأصلح:



ليس كل تشويه يعني إبداعاً جمالياً أو خلقاً لشكل جديد، وهنا نقف بالتوافق مع "جورج سانتيانا" الذي يرى "أن هناك شروطاً طبيعية للتنظيم، ولا ينبغي لنا أن نظن خطأ أن كل تشويه هو خلق شكل جديد، وأن نزعة الطبيعة إلى تثبيت أنواع مميزة من الحيوانات إنما تبين لنا أي المجموعات المختلفة أشد صلاحية وثباتاً أمام القوى الطبيعية، كذلك يوجد أيضاً مبدأ الصلاحية الذي يتم بمقتضاه بقاء الأشكال في العقل: فالذي يحدد بقاء الشكل في الذهن هو علاقته بالمنهج الثابت لإدراكنا"، وبالتالي فإن مبدأ الصلاحية هو الذي يستمر باعتباره الثابت الجوهري المتعلق بالفهم والإدراك الذي تتمخض عنه المشاعر والإحساس بالجميل.

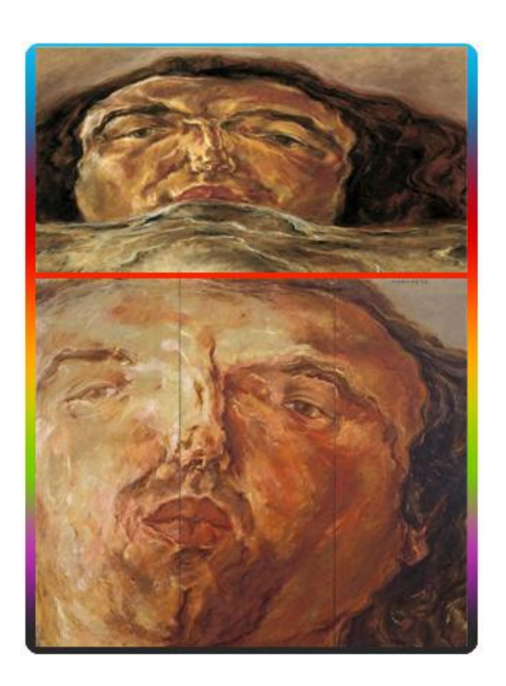
– الانحراف بفعل الجمهور:



إن بعض العوامل التي تحد من التحول الإبداعي قد تكون بفعل الجمهور أحياناً حيث نرى جمهوراً قد اعتاد بعض الأساليب الفنية دون غيرها، فهذا الجمهور ولوع دائماً بما هو مألوف لديه أو ما يطابق ثقافته المتوسطة أو الضعيفة، لذلك فإن التحولات الإبداعية التي ليست بحسبانه، تثير لديه الاستياء مما هو جديد.

لذلك نرى كثيراً من الفنانين في شتى الفنون والآداب، يربطون إنتاجاتهم بالمستوى الثقافي العام أو بسياسة الأدلجة والرقابة على النشر، وهذا ما يؤدي إلى تغيير في الجمالية المفترضة في التحولات الإبداعية، ويقول سلغنستين في رسالة وجهها إلى المؤتمر الرابع للكتّاب السوفييت 1967 "لقد غيّر كثير من الكتّاب السوفييت فصولاً وصفحات وفقرات وجملاً من آثارهم، وخففوا من حدتها ليروها مطبوعة ليس إلا، وهكذا فإنهم قد أفسدوها نهائياً" بفعل الخضوع والحد من الحرية الفنية التي تسبب الإبداع الجمالي.

– الانحراف والواقع الاجتماعي:



- يُعِد كثير من الفنانين العمل الفني صورة للواقع ويجب عليه أن يحمل مهمة أساسية في انعكاس صورة الواقع الاجتماعي ومحاكاته لتخليد حدث ما أو حكاية خاصة.
- يُعِد فنانون آخرون الفن الجميل هو الذي يعبر عما يودّ الفنان أن يكون أو ما يمكن أن يكون، أو مما يخشى أن يكون أو سيحدث، وبالتالي فإن الفنان يجب عليه ألا يقوم بتصوير الشكل الطبيعي بمحاكاة تقليدية بل عليه إعادة تنظيم عناصر العمل الفني وتحدي الشكل الجمالي التقليدي.

ويقول ناثان نوبلر "إن التنظيم الشكلي الحاذق لأي عمل فني لن يضمن وحده صنع تحفة فنية منه، تماماً كما لا تتضمن حذلقة اللغوي بالضرورة كتابة رواية عظيمة، غير أن من يتحدى الشكل الجمالي التقليدي، أو من يبتكر نظاماً جديداً، غالباً ما ينتج عملاً فنياً مبتكراً أو خارقاً" ومن خلال ذلك نرى كثيراً من الأعمال الفنية لا تحاكي الواقع إنما تعبر عنه كما في لوحات الوجوه للفنان السوري مروان قصاب باشي حيث تنصهر الوجوه في تضاريس الأرض وبها يظهر العمل الفني مستقلاً بنفسه، وحقيقة واقعية تشغل حيّزاً في التعبير الجمالي.

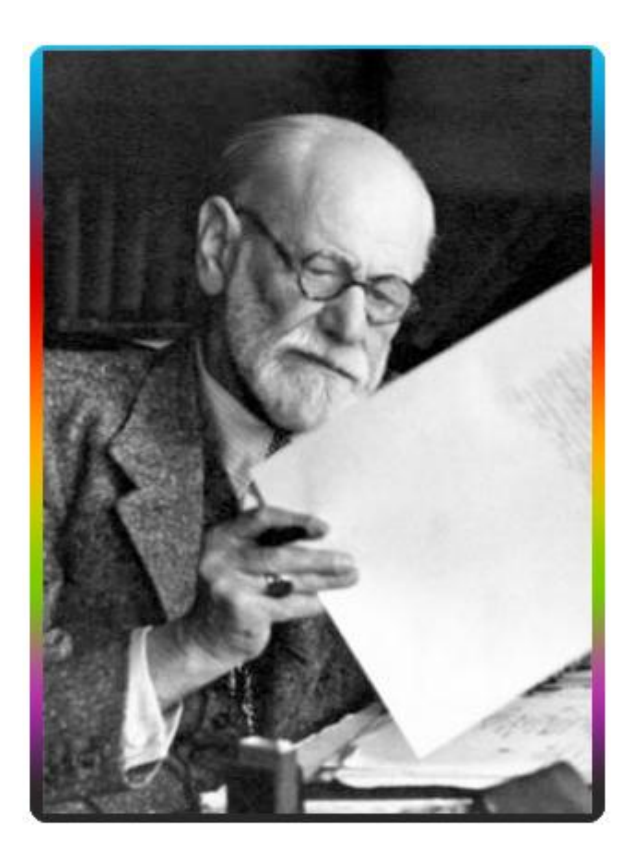
- القطيعة مع الواقعي:

إن استقلالية العمل الفني التي تكمن فيه نفسه بوجوده المستقل هي من الأسس الأولى التي قام بها فعل التحديث الجمالي في الفن، وذلك أن الإبداع يتطلب مهارات تقانية فكرية ومادية، وهذا ما جعل العمل الفني في أقصى تصوراته بحالة من القطيعة مع الشكل الواقعي، ويظهر هذا جلياً في الأعمال الفنية التجريدية، حيث تنتفي المحاكاة بل تنعدم كلياً وهنا لا يمكن للحكم الجمالي أن يكون قائماً على مقدار المحاكاة، بل على نظام جديد من الخلق والابتكار الفني يتمثل بمعادلة جمالية في أولوية الماهية على كل مادة.



وتظهر مثل هذه التجريدات في أعمال الفنان السوري علي سليمان الذي يتخطى الشكل الواقعي ودلالاته المباشرة، وينقلنا إلى عالم من التصورات والإمكانيات المتخيلة بتشابكاتها المعقدة بين الواقعي والحلمي، بين الوجود الآني والذاكرة.

خامساً: سيكولوجية الإبداع الجمالي



يربط فرويد الإبداع الفني بالعامل السيكولوجي الفردي من خلال المثيرات النفسية العميقة "للأنا" والحالات العصابية والهستيرية المتعلقة بالكبت والجنس والرغبة، فيرى أن التسامي Sublimation هو العملية المؤدية إلى الإبداع الفني.

فالمشاعر الدفينة في أعماق الفنان كما يعزوها فرويد في تحليله الإرجاعي، تعود إلى مرحلة الطفولة بالذات، وما أن يأتيَ ملمح من ملامح الحياة الجديدة يثير حاجة ما أو فكرة فيها بعض الرموز أو الإشارات ترتبط مع رغبة من رغبات الطفولة المكبوتة الدفينة في أعماق الفنان اللاشعورية حتى تبدأ حينئذ بالظهور على شكل "استيهامات fantasme" كما يسميها فرويد حتى يتولد ما أطلق عليه إحساساً نفسياً باطنياً Endopsychique.

يلخص كل من جتزلز وجاكسون Getzelz & Jachson وجهة نظر فرويد النفسية في الإبداع الفني بالنقاط الآتية:



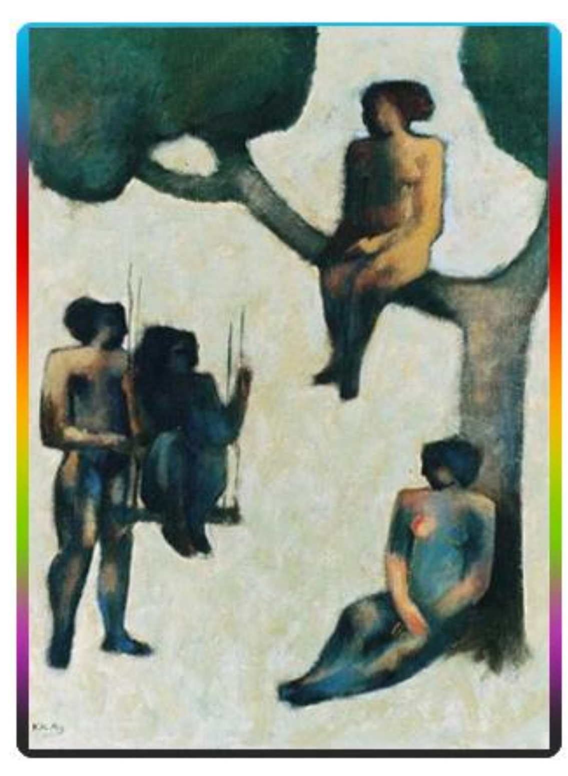
1. إن الصراع هو منشأ عملية الإبداع، وبتعبير فرويد "إن القوى الدافعة للفنان هي الصراعات نفسها التي تدفع أشخاصاً آخرين إلى العصاب".

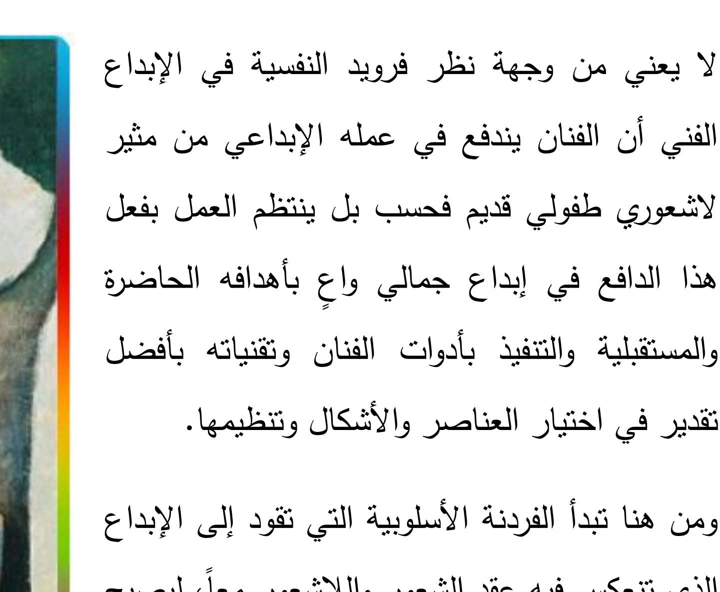
2. إن الوظيفة النفسية للسلوك الإبداعي ونتيجته هي تفريغ الانفعال المحبوس الناتج عن الصراع حتى يصل إلى مستوى يمكن احتماله.

3. يستمد التفكير المبدع مادته من الأوهام المتقنة والمثل التي تنطلق بكل حرية، والأفكار المرتبطة بأحلام اليقظة وألعاب الطفولة.

4. يتقبل الشخص هذه الأفكار المنطلقة بحرية، أما الشخص غير المبدع فإنه يقمعها ويكبتها.

5. تُعِد نظرية التحليل النفسي أن السلوك الإبداعي استمرار وتعويض عن لعب الطفولة، ويظهر هذا في كثير من أعمال الفنانين الحداثيين مثل لوحات "غسان حديد" و"علي السرميني" في لوحته المعنونة "القنيطرة على أشلائهم" والتي إذا ما قارناها مع رسوم الأطفال فإننا سنجد الرؤية قبل المنطقية ذاتها، وكما يقول هربرت ريد "ستجد بهجة العين البريئة ذاتها"، ولقد قورنت لوحات "ماتيس" ليس بلا سبب مع رسوم الأطفال بل للرؤية ذاتها.





لا يعني من وجهة نظر فرويد النفسية في الإبداع الفني أن الفنان يندفع في عمله الإبداعي من مثير لاشعوري طفولي قديم فحسب بل ينتظم العمل بفعل هذا الدافع في إبداع جمالي واعٍ بأهدافه الحاضرة والمستقبلية والتنفيذ بأدوات الفنان وتقنياته بأفضل تقدير في اختيار العناصر والأشكال وتنظيمها.

ومن هنا تبدأ الفردنة الأسلوبية التي تقود إلى الإبداع الذي تنعكس فيه عقد الشعور واللاشعور معاً، ليصبح العمل الفني مرآة سيكولوجية تساعد الفنان على تطهير الانفعالات في النفس، وما قدمه الشاعر الألماني "غوته" في روايته "آلام فرتر" خير دليل على ذلك، حيث تخلص من فكرة الانتحار بواسطة العمل الفني الذي حرره من الهواجس والوساوس التي كانت تسيطر عليه.

يرى شارل لالو أن "العمل العبقري هو على الخصوص العمل الذي يأتي في حينه ليسد ثغرة بدأ العقل العام – وقد بلغ حد التشبع مما أنتج – يحس بها إحساساً جعله يشيح وجهه في تعب وملل عن الأشكال

المهلهلة المستهلكة من الفن"، فالعمل الإبداعي هو المنقطع عن المشابهة مع الواقع من جهة أولى، ومع الأعمال الفنية المعاصرة له أو السابقة من جهة ثانية، بسبب من سيكولوجيا فردية تميز فناناً عن آخر.

سادساً: من العدم إلى الوجود



إن الفنان المبدع هو الذي يستطيع أن يتنقل في فردنته الأسلوبية وفكره لتكثيف التعبير الدلالي متخطياً حدود الزمان، من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، وينطبق ذلك على كل أنواع الفنون الجميلة في اللغة والآداب شعراً ونثراً، وفي فن الرسم والتصوير، والنحت والموسيقا، وحتى الأفلام، وإذا ما اعتبرنا فن الإعلان البصري صيغة من فن التصوير بكونه لوحة تتكاثف فيها الدلالة الرمزية فإنه يقع تحت النمط ذاته، وذلك لما لهذه الجماليات من وحدة مشتركة في إظهار الموجود من اللاموجود، أو الانتقال من العدم إلى الوجود الفني كشكل من الإبداع الجمالي بواسطة عمليات التحليل والتركيب الفنية.

أ) الآداب:

في التركيب اللغوي الشعري أو النثري أو الروائي يمكن رصف مجموعة من الكلمات في جملة صحيحة تشكل مقولة أو حكمة، أو بيتاً من الشعر في مجموعها وطريقة صياغتها، فالتركيب هو الذي أضفى عليها فكرة الوجود الفني، بينما هي في حد ذاتها كمفردات ليس لها دلالة غائية، كمثل قول الشاعر المتنبي:

عِشْ عزيزاً أو مُتْ وأنتَ كريمٌ بين طعن القنا وخفق البنودِ

واطلبِ العزّ في لظىً ودع الذلّ ولو كان في جنان الخلودِ

وبالمقابل فإننا نجد في شعر بدوي الجبل تركيباً آخر من مفردات مختلفة وتقارباً بين المعنى والموضوع بقوله:

ذلٌّ مجدٌ لم ينتسب لكفاحٍ   فهو مجدٌ رثٌّ المعالي هزيلُ

ويقول أيضاً البدوي في قصيدة تعدّ من روائع الشعر الإنساني في طبيعة العلاقات الإنسانية السامية، وهي من القصيدة التي أهداها إلى حفيده "محمد" بعنوان "البلبل الغريب":

هل دلَّلتْ لي الغوطتان لُبانَةً   أحبَّ من النعمى وأحلى وأعذبا؟

وسيماً من الأطفال لولاه لم أخفْ   على الشيب أن أنأى وأن أتغرّبا

إن هذه المفردات اللغوية بوصفها عناصر جزئية في التركيب العام ما هي إلا مجموعة من المكونات قد تتوافق وقد تتعارض أو لا تعني شيئاً على الإطلاق عندما تكون مجرد أجزاء منفردة: (كفاح– هزيل)، (العز – الذلّ)، (لظى– جنان)، (مجد– رث)، (الأطفال– الشيب)، (لبانة– أحلى وأعذبا)، وإذا ما جاءت في تركيب شعري فإنها وعلى حسب مقدرة الشاعر الفنية ستجعل الحساسية الإنسانية السبيل الأعلى المتسامي من خلال العالم المحيط الموجود، وبالتالي فإن الانتقال من مجموعة مفردات لغوية – حروف وكلمات لا تعني شيئاً في حالة انفرادها – إلى معانٍ كثيرة سامية في الجمال بوساطة إعادة تركيبها أو تأليفها إنما هو الانتقال بذاته من العدم إلى الوجود أو ما يسمى اصطلاحاً الخلق الفني أو الإبداع الجمالي.

وكما يرى جان برتليمي أن الفنان الأصيل المبدع لا يخشى من الاستقاء من غيره، أو من التاريخ، وإنما مرد ذلك إلى أن الفنان المبدع يستقي من زمن آخر، أو مكان آخر مفردات يمكنها أن تتحول بوساطة التأليف والتركيب إلى صيغة مغايرة، صيغة جمالية تتقطع أواصر المعاني بين الزمنين اللذين يؤلفان وجودها الماضي والحاضر، فالحروف العربية مثلاً هي ذاتها التي استخدمها معظم الشعراء والأدباء في الماضي والحاضر، ويمكننا أن نقول في المستقبل أيضاً دون خوف فهذا لا يفسد للإبداع تركيباً.

إذاً عندما تكون الحروف والكلمات منفردة مجزّأة تنعدم دلالاتها وإيقاعاتها الشعرية، وعند التركيب الفني تبدأ الإيقاعات والأنغام الجمالية بالحياة.

ب) الفنون التشكيلية:

وفي الفنون التشكيلية أيضاً تقوم فكرة الإبداع على التركيب في الصورة، أو التكوين الفني، أو الرمز ذي الدلالة في فن الإعلان، حيث يقوم الفنان بجمع أشكال مألوفة عدة سابقة في لوحة واحدة، والذي يختلف هو الكيفية التي تتركب بها العلاقات الناظمة لوجود الأشياء في اللوحة، ولاسيما في فنون الحداثة التي تقوم على التركيب لقطع ومواد من الطبيعة مجتزأة: (خشب، حديد، قماش.. إلخ) فإذا ما أراد الفنان أن يقدم فكرة جميلة حداثية فإنه يتجه إلى أسلوب من أساليب الحداثة: التعبيرية أو الرمزية أو التكعيبية أو السريالية وغيرها من حركات الفن الحديث. ولكل مدرسة من هذه المدارس قوانينها وأنظمتها التي تؤلف الكيفية الرابطة لمجموعة علاقات تشكل تركيبها الفني.

- التعبيرية:

نجد في التعبيرية أن التضخيم والتهويل والاختزال والتبسيط من أهم السمات التي تحقق ابتكارات شكلية مغايرة للشكل الأولي، حيث ترتبط الأجزاء فيما بينها بنسب تشريحية جديدة ومغايرة للأصل، ولا تشبهه، وهو ما يجعلها في تأليف جمالي من طبيعة الإبداع الجمالي، كما في لوحات لؤي كيالي، وعهد الناصر رجوب، طلال معلا، الياس زيات، علي السرميني، وأسماء فيومي، وفاتح المدرس، ومنحوتات فؤاد طوبال، ومحمود شاهين، سمير رحمة، غازي كاسوح وكثير غيرهم، حيث لم تعد الكائنات الإنسانية أو الحيوانية بالصيغة الموجودة في الواقع، بل أراد كل من هؤلاء الفنانين أن يطرح تنظيماً اختلافياً جديداً مغايراً للواقع ليتجلى الإبداع الجمالي في الجديد.

- السريالية:

يهتم السريالي بالشكل الغرائبي ولو كان مصدره اللاشعور العميق أو العبثية أو المصادفة أو التعبير المنفعل، وكأن الإنسان يعمل في الظلام، فالأشكال الغرائبية إلى حد المتخيّل هي بالنتيجة عمل فيه من الإدراك والتنظيم ما يكفي للقول عنه إنه نتاج ذهنية خاصة تتوافق مع المبادئ الأولية للسريالية وكذلك مع التركيب الذي يجعل الأشياءَ عديمةَ الوجود أشياءً لها وجود في حياة السريالي، كما في الأعمال الفنية التي لها خاصية الكائنات المركبة كتمثال أبي الهول مثلاً في النحت أو التماثيل الآشورية والثيران المجنحة (حراس الأبواب) فالرأس للإنسان وهو مفردة مجتزأة، ونفرض أن ليس لها وجود حي بكونها مجتزأة، فالرأس وحدها لا تعني الحياة، بل لا توجد منفردةً هكذا إلا في حالة العدم، وفي المقلب الآخر

فإن الجسم هو جسم أسد أو ثور وله الخصائص ذاتها من حيث الوجود الحي أو لا، وتظهر السريالية في لوحات كمال محي الدين حسن، سائد سلوم، خديجة علواني على الصعيد المحلي وسلفادور دالي، وماكس أرسنت على الصعيد العالمي.

– **الرمزية:**

من هذا التركيب السريالي الغرائبي القائم على الجمع بين هاتين المفردتين في تكوين واحد، في التصور لعالم جديد يصبح حاضراً بذاته في العقل والشعور معاً منفصلاً عن الأماكن التي كان ينتمي إليها كل من المكونات، ويصبح التركيب شكلاً يُستخدم في الإعلان والتصوير والنحت بصفته رمزاً دالاً (دالولاً) فهو في الحقيقة كائن غير معروف مسبقاً وليس له وجود، أو يستحيل إدراكه وكما يقول يونغ: "إنه أفضل رسم ممكن لشيء غير معروف نسبياً" أي إنه شكل رمزي ليس له وجود مسبق بل أوجده الفنان بمجموعة من التركيبات الذهنية، وينطبق على ذلك أيضاً الكائنات المسماة (حوريات البحر).

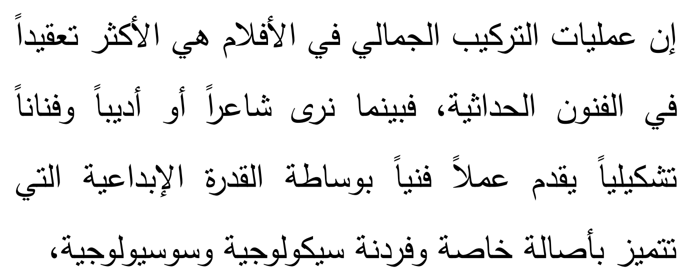
أيضاً وبشكل موازٍ فإن "أ.لالاند" في موسوعته الفلسفية يذكّرنا بأنه شيء من الخيال الرمزي، وقد نقله الفنان إلى الوجود بعد غياب "كل دالول مادي يستحضر بعلاقة طبيعية شيئاً ما غائباً، أو يستحيل إدراكه" فهو إذن شيء يشير إلى شيء غائب عن الوجود وقد نقله الفنان إلى الوجود، وهو ما يلائم بالأساس وبطريقة أكثر جذرية عمليات الإبداع الفني في صيغ جماليات الحداثة، في إخراج الأشياء والأفكار من العدم إلى الوجود.

لا يختلف الأمر كثيراً عندما نتحدث عن عمليات الإلصاق Collage أو بعض التركيبات في المنحوتات، فإن الفنان يقوم بجمع بعض الأشياء البالية ولاسيما إذا كانت من قصاصات الورق أو القماش أو بعض المواد الأخرى، وهي أجزاء مرمية لم تعد صالحة لشيء بل إنها في حالة دعم، لكن الفنان وبوساطة الإدراك السامي في إعادة التركيب يعمد إلى إحياء جمالية خاصة بالمحتوى الواسع للخيال الفني للتخلص من عدمية الأشياء بطريقة إعادة بناء العلاقات بين الأشياء الميتة، فتعود الحياة لها بدينامية الإدراك الجمالي الخلاقة، فتصبح الصور "القصاصات" المجتزأة في لوحات سوسن الزعبي حياة جديدة، بالرغم مما فيها من تنافر بين الوافد والموروث إلا أن هذه الطبيعة في العلاقات الرابطة هي ما تصبو إليه الفنانة.

والأمر ذاته في قصاصات الأقمشة عند الفنان "يوسف البوشي" حيث تتحول قطع بالية من قماش الستائر ولباس الجدة والأم والأخت والزوجة إلى أنظمة فنية مختلفة تدب فيها الحياة من جديد، وتترابط فيما بينها بصيغ التركيب المتداخل بين ما هو صورة مرسومة وما هو مادة حقيقية أو بين ما هو مادة حقيقية وصورة مادة حقيقية أخرى، وكذلك في النحت حيث التركيب بين أشياء كما في أعمال محمد ميرة التي تنتظم فيها الأجزاء المعدنية من بيئات مختلفة، وأزمنة متباينة، ليصبح العمل الفني في نقطة مهمة تعكس انتظام الأشياء في لحظة زمنية ومكانية في آن، مع اختلاف المناخات التي كانت تمر عليها كالمعاول والفؤوس القديمة، وقد انتظمت من جديد في شكل فني دالّ، فأصبحت الآن في تكوين جديد انتقل من الجثة الهامدة إلى التكوين الحي بصفته وحدة فنية جميلة.

ج) في الفن السابع:

الأفلام منتجات إبداعية مركبة



إن عمليات التركيب الجمالي في الأفلام هي الأكثر تعقيداً في الفنون الحداثية، فبينما نرى شاعراً أو أديباً وفناناً تشكيلياً يقدم عملاً فنياً بوساطة القدرة الإبداعية التي تتميز بأصالة خاصة وفردنة سيكولوجية وسوسيولوجية،



فإن الأمر في الأفلام يزداد تركيباً وتشابكاً ليطرح السؤال العام: من هو صاحب الإبداع؟ وبعبارة أخرى من هو صاحب الفيلم؟

هل هو كاتب السيناريو أو الروائي؟ أو كاتب الحوارات؟ أو المصور؟ أو المؤلف الموسيقي؟ أو المخرج؟ أو المنتج؟ أو أنه هؤلاء جميعاً إضافة إلى التقنيات والآلات؟ إذن نحن أمام عقلية واحدة مركبة من مجموعة عقلانيات باعتبار العقلية نسق مؤلف من عقلانيات فردية.

وبالمقابل فإن الإبداع عملية عقلية تتسم بالحساسية الفردية، والفردنة الأسلوبية، وتقوم على أسس نفسية محض شخصية.

وهذا ما يوصلنا إلى القول إن الأفلام هي منتجات إبداعية مركبة من مجموعة إبداعات أيضاً، وإذا ما طغى جزء إبداعي على المنتَج الكلي فإنه سيفسد المحتوى الجمالي للفيلم، لأن الأجزاء ستكون أشكالاً ثانوية لكنها الأعلى قيمة، وبذلك تشكل خللاً فنياً ولم تعد في البناء المعماري العام.

دور المخرج في الرؤية الإبداعية:

إذا ما أدركنا أن مجموعة عمليات أيضاً تجري لإخراج الفيلم إلى الوجود من المتصورات الذهنية وهي ما تسمى "عمليات التقطيع" حيث تُجزأ سلسلة المشاهد إلى مقاطع ثم لقطات، وترتبط هذه أيضاً بتقطيع الموسيقا، والسيناريو، والحوارات، وتشمل أيضاً حركة الكاميرا والتنقل بين الشخصيات، وهذه العمليات يشرف عليها المخرج، وإذا ما تبين للمخرج



نشاز أو انحراف خاطئ أو طغيان لأجزاء ليس لها أهمية على الأجزاء الأكثر أهمية فإنه سيلجأ إلى التعديل والحذف حتى أجزاء من الحوار التي يراها عديمة القيمة، وبالتالي فإن الدور الأهم في الإنجاز الإبداعي يكمن في ذهنية المخرج التركيبية لهذه الأجزاء.

فالمخرج هو البنَّاء وهو صاحب الرؤية الجمالية الشمولية في إخراج المكونات إلى الوجود الفني عبر الحقيقة القائلة: "فن المخرج إنما يتجسد في إتقانه استخدام الكفاءات" كما أكد عليها جان ميتري "سوء الفهم هذا ناشئ في رأيي من الخلط ما بين عمل المخرج جمالي المرجعية، وبين عمل المعاونين الذين هم تقنيون، ومرجعية عملهم هي من طبيعة تقنية بأكثر من اتصالها بالجمالية، على الرغم من إسهامها في جمالية العمل" فكاتب السيناريو أو كاتب الحوارات، وعمل المصورين، والفنيون عموماً يقومون إنما بأعمالهم بناءً على الطلب المحدد مسبقاً أي التفصيل على القياس المطلوب.

ويقول ميتري "إن توزيعاً موسيقياً وُضع ولم يُعزف، ورواية كُتبت ولم تُنشر، ومسرحية أُلفت ولم تُمثَّل، يظل لكل منها وجودٌ خاص ونهائي، أما بالنسبة إلى فيلم لم يجرِ إخراجه فلا وجود لهذا الفيلم" وبالتالي فإن الشكل الجمالي يقع على عاتق المخرج الذي يستطيع أن يحول المكونات إلى عمل فني إبداعي بكونه أصبح موجوداً أي بإخراجه من العدم إلى الوجود الفني.

سابعاً: العلاقة بين الكل والجزء[i]

ونتيجة للتجارب التي أجراها علماء النفس فقد توصلوا إلى مجموعة من القوانين التي تحدد العلاقة بين الكليات والأجزاء، يلخصها قاسم صالح بما يلي:

1. الامتلاء Pragnanz: الكل أكبر من مجموع الأجزاء، وإدراك الكل يساعد على إدراك الأجزاء.

2. القرب Proximity: الأشياء المتقاربة نسبياً تظهر وكأنها مجموعة واحدة، وتتجلى أهمية هذا القانون في الفنون التشكيلية بالنسبة للمسافات المكانية بين الخطوط، وفي الأعمال الموسيقية بالنسبة للمسافات الزمنية بين الأنغام.

3. التشابه Similarity: الأشياء المتشابهة التي تتحرك في الاتجاه نفسه تبدو وكأنها مجموعة واحدة.

4. المصير الواحد Common fate: الأشياء المتحركة في حالة مشابهة مع مجموعة أكبر تميل لأن تبدو كمجموعة واحدة.

5. الاستمرارية Continuity: ويعني أن الأشياء المرتبة لأن تأخذ أسلوباً معيناً في الاستمرارية تطغى على الأشياء التي يحدث تبدل في اتجاهها، وأن الإنسان الذي يرى نمطاً من التنظيم فإنه يستمر على ذلك.

6. الإغلاق Closure: وتعني أن الأشياء الناقصة التي توحي بأنها كاملة تعامل كما لو كانت كاملة فعلاً أكثر من أن تعامل كما لو كانت أجزاءً، ويظهر هذا القانون واضحاً في الفنون التشكيلية وبخاصة في فن الرسم والتصوير، حيث نشاهد خطوطاً غير مكتملة أولها امتدادات إيحائية فقط كما في لوحات أسماء فيومي وفاتح المدرس ذات المنحى التعبيري، فالجهاز البصري للإنسان وحركة العين سوف يميل إلى "إغلاق" المساحات والخطوط المفقودة، وينطبق الأمر ذاته في لوحات محمود حماد "الحروفية" حيث نشاهد خطوطاً أفقية وعرضية وأجزاء مجتزأة من شكل الكلمات والحروف، ولكنها غير منتهية، بل فقدت أجزاءً وحروفاً، لكن المُشاهد يدرك هذا النقصان فتتكامل وتتفاعل في ذهنيته الأجزاء والخطوط وامتداداتها وتنعكس في المشهد الجمالي العام للوحة.

الخلاصة

يمكن القول إن الإبداع الفني والجمالي يتطلب إدراكاً عالياً لجملة من الأسس والقواعد، ثم العمل على الانحراف عن تلك القواعد من أجل البحث عن التجديد والاختلاف حتى يتحقق الخلق الفني بإظهار الأفكار من حالة الغياب إلى حالة الوجود.

التمارين

اختر العبارات الصحيحة:

- الإبداع يعني إخراج الشيء من الوجود إلى العدم.
- الإبداع يعني إخراج الشيء من العدم إلى الوجود.
- الإبداع ظاهرة إنسانية وطبيعية.
- التحول الإبداعي يتطلب الانتقال إلى صورة غير نمطية.
- الانحراف عن القاعدة هو بالضرورة خطأ.
- الانحراف عن القاعدة قد يكون إبداعاً وقد يكون خطأً.
- يعتمد فرويد على التحليل النفسي الفردي في تفسيره لعملية الإبداع.

الإجابة الصحيحة:

A. الإبداع يعني إخراج الشيء من العدم إلى الوجود.

D. التحول الإبداعي يتطلب الانتقال إلى صورة غير نمطية.

F. الانحراف عن القاعدة قد يكون إبداعاً وقد يكون خطأً.

G. يعتمد فرويد على التحليل النفسي الفردي في تفسيره لعملية الإبداع.

معلومات إضافية

- الليس نفس الأيس، فالأولى بمعنى العدم والثانية بمعنى الوجود، والأخيرة لا علاقة لها بالمصطلح اليوناني برأي أبو ريده، انظر رسائل الكندي الفلسفية.

المراجع

1. برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970.
2. ابن منظور، لسان العرب، (بدع).
3. القرآن الكريم [سورة البقرة، الآية 117]، وأيضاً [سورة الأنعام، الآية 101].
4. الأعسم، عبد الأمير، المصطلح الفلسفي عند العرب، ط3، دار التنوير، بيروت، دار كيوان، دمشق، 2009.
5. صالح، قاسم، الإبداع في الفن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986.
6. داروين، تشارلز، أصل الأنواع، ترجمة إسماعيل مظهر، مكتبة النهضة، بيروت، بغداد.
7. لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه أحمد عويدات، منشورات عويدات، ط2، 2001.
8. جنديل، نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996.
9. هويسمان، داني، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، دار عويدات، بيروت، ط1، 1991.
10. مجاهد، عبد المنعم، تاريخ علم الجمال في العالم، دار ابن زيدون، بيروت، ط1، 1979.
11. سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
12. أرفون، هنري، الجمالية الماركسية، ترجمة جهاد نعمان، دار عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.
13. نوبلر، ناثان، حوار الرؤية – مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ط1، 1992.
14. فرويد، سيغموند، الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

15. لالو، شارل، مبادئ علم الجمال – الإستطيقا، ترجمة مصطفى ماهر، راجعه وقدم له يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1959.
16. يونغ، كارل غوستاف، الإنسان ورموزه، ترجمة عبد الكريم ناصيف، دار التكوين، دمشق، ط1، 2002.
17. ميتري، جان، المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما، ترجمة عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009.
18. صالح، قاسم، الإبداع في الفن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

i

الوحدة التعليمية السادسة

التخييل الجمالي

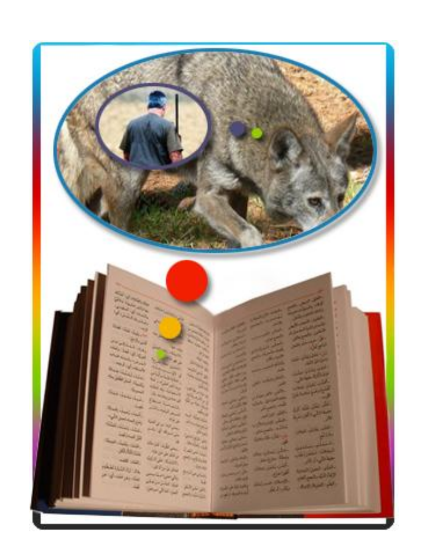
أولاً: مفهوم الخيال



يقول روبين جورج كولنغود إن "العمل الفني الحق ليس بالشيء الذي يُرى أو يُسمع بل هو شيء يُتخيل"، وطالما نادى هيغل أيضاً بأن العمل الفني هو التجلي المحسوس للفكرة، فالأفكار مجردة والمتخيلات بنات الأفكار، وتجلياتها في صورة محسوسة إنما مرده إلى مجموعة من التفاعلات التي تجري في ذهنية الفنان، ثم يعمل الفنان بمقدرته الخاصة لكي يجعلها مرئية أو مسموعة في هيئة صورة أو موسيقا أو شعر.. إلخ، وإذا كان العمل الفني الجيد هو الذي حاز على قدر وافٍ من المتخيل.. فما هو الخيال؟ وما طبيعته؟ وما أشكاله؟

فإذا ما تحددت هذه التساؤلات بإجابات وافية عندئذ يمكننا أن نكتشف علاقة الخيال والتخيل بالعمل الفني، ومن ثم ندرك الجمال الكامن في هذه العمليات المعقدة في فنون الحداثة وما بعدها خاصة.

أ- في اللغة العربية:



جاء في لسان العرب لابن منظور "تخيَّل الشيء له تشبّه وتخيّلَ له أنه كذا أي تشبَّه وتخايل، يقال تخيلته فتخيّل لي كما تقول تصوّرته، فتصوّر لي، وتبينتُه فتبيّن، وتحققتُه فتحقق، والخيال والخيالة، ما تشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة، قال الشاعر:

فلست بنازل إلا ألمّتْ   برَحْلي، أو خيالتُها الكذوب

الخيال والخيالة، الشخص، والطيف، الخيال: لكل شيء تراه كالظل، كذلك خيال الإنسان في المرآة، وخياله في المنام صورة تمثاله، وربما مر بك الشيء شبه الظل فهو خيال.

والخيال: خشبة توضع فيُلقى عليها الثوب للغنم، إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان، وفي الصحاح: خشبة عليها ثياب سود تُنصب للطير والبهائم فتظنه إنساناً والتخيل الوهم".

وجاء في التنزيل العزيز الحكيم قوله تعالى: [يُخَيَّلُ إليه من سحرهم أنها تسعى]، فالخيال هو شيء من الوهم أو شيء كالظل يمكن أن يكون موجوداً لكنه غير متمظهر في المادة، أو هو حالة كاذبة غير حقيقية.

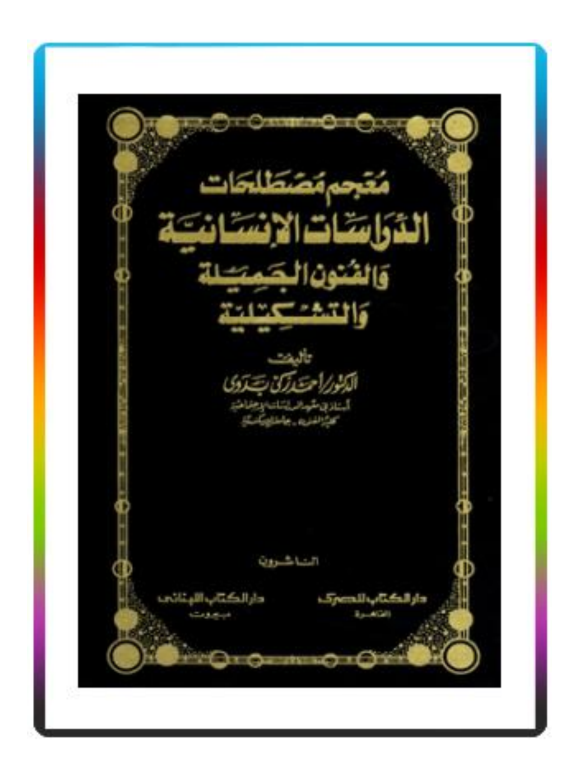
ب- في المنطق عند العرب:

موسوعة مصطلحات علم المنطق عند العرب:

- قال الغزالي: "خيال: الخيال يتصرف في المحسوسات، وأكثر تصرفه في المبصَرات".
- أما الفارابي فقد قال "خيالات الأشياء في النفس فإنها تغلُط من قِبَل أن كثيراً من الأشياء في كثير من الأوقات، إنما يُتصور بصورة شيء ما آخر، فمن هذه ما لا يمكن أن يَعْسُرَ أن يتصور

بصورته الخاصة مثل تصورنا ما قبل العالم"، إذاً فالخيال يمكن أن يكون شيئاً بعيداً من الواقع، أو لا يمكن رؤيته في الواقع، فقط هو كمتصور ذهني.

الموسوعة العربية:



جاء في الموسوعة العربية "الخيال IMAGINATION هو الصورة الباقية في النفس بعد غيبة المحسوس عنها، أما التخيل فهو إدراك الصور الخيالية، ويتحدد بأنه العملية الذهنية التي تتولد عنها الصور، وقد تنشأ هذه الصور الذهنية:

- عن عملية استرجاع الإحساسات في حال غيبة الأشياء، وهذا ما يُعرف بالتخيل الاسترجاعي كاسترجاع بعض الأشكال والألوان والروائح.
- كما تنشأ الصور الذهنية عن عملية خلق على غير مثال من صنع مخيلتنا، وهو ما يعرف بالتخييل الإبداعي الذي به يبدع الإنسان الأعمال الفنية ويطور العلوم والتقنيات".

إذاً فالخيال هنا على نوعين التخيّل الاسترجاعي والتخيّل الإبداعي، والاثنان معاً يمكن أن نراهما في الأعمال الفنية الحديثة.

جاء في الموسوعة ذاتها أيضاً الخيال الجامح "كتعبير عن القلق من المريب وغير المألوف، والمرهوب الجانب، وأشكال المسوخ، وكل أشكال المخلوقات الغريبة"، وهنا بدأت تظهر الكائنات الغريبة عن الواقع والأشكال اللامألوفة كمتخيلات فنية لها جمالياتها الخاصة المنطوية على ذاتها في غرائبيتها وانفصالها عن الواقع المألوف.

ج- في المصطلح التشكيلي:

في معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية يعرّف الخيالَ IMAGINATION الدكتور أحمد زكي بدوي بأنه "عملية تنظيم جديد لمجموعة من الخبرات الماضية بحيث تتجمع متسلسلة متماسكة بينها كثير من العلاقات المختلفة التي تؤلف صورة جديدة لم تكن موجودة من قبل، والتخيل على نوعين:

أ. تخيل إنشائي CONSTRUCTIVE ويرمي إلى البناء ومساعدة الفرد على حل مشكلاته الحاضرة أو المستقبلية.

ب. التخيل الهدام DESTRUCTIVE ويُبعد الإنسان عن عالم الحقائق إلى عالم الأوهام بشكل يؤثر على حياته".

ثانياً: تخيلات الهدم والبناء

تتضمن عمليات التخيل إما البناء وإما الهدم:

- مع عمليات البناء التي تعتمد على التركيب يمكن التوصل إلى حلول استشرافية للمستقبل، وهذا جزء من المنظومة الفكرية للفنون الحديثة التي تبحث فيما يمكن أن يكون.
- يعتمد التخيل الهدام على التفكيك والتحليل بغرض استحضار متصورات وهمية تؤثر سلباً على البنيات الجمالية.

إلا أنه في الآن ذاته يمكننا أن نتذكر أن الفوضى المتزايدة لا يمكنها أن تعود إلى الصواب إلا بوساطة عمليتين مهمتين في بنية الإنشاء الفني وهما:

1. الهدم: ولكن ليس بغرض التفكيك والتدمير فحسب، وإنما من أجل إعادة البناء أو التأليف.
2. البناء: وهو المرحلة التالية لعمليات الهدم والتحليل والتفكيك.

هذا ما نراه في أسلوبين مهمين من تاريخ الفكر التشكيلي الحداثي وهما:

- الأسلوب الأول:

في أسلوب الدادائية، حيث تفكيك وهدم كل شيء، ولا ننسى أنها كانت متزامنة مع الحرب العالمية الأولى 1914–1918، وفعل الدادائي كفعل الحرب حيث يتضمن العمل الفني أشياء لم تكن تنتمي إلى بعضها مسبقاً.

- الأسلوب الثاني:

في السريالية التي قامت على إعادة التركيب والبناء فتضمنت عمليات تأليف لأشكال غرائبية "أشكال مركبة" كالحصان المجنح، والقنطور (كائن نصفه الأعلى إنسان ونصفه الأسفل حصان) والستير، والبيكاسوس، والسايكلوب، أو تركيب أشياء من طبائع مختلفة.

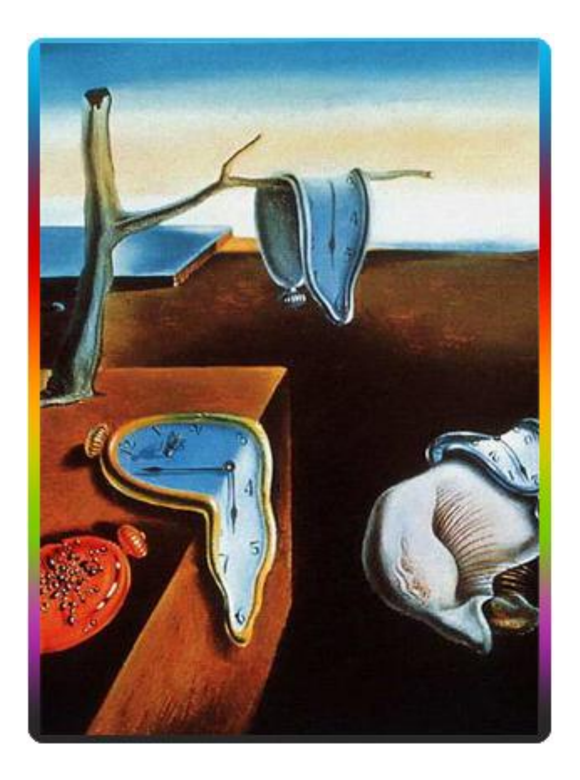
أجزاء هذه الأشكال إنما هي من الواقع أصلاً، لكن تركيبها من صنع المخيلة الفنية في البناء والتركيب، كتركيب كائن من خلال كائنين مختلفين، رأس إنسان وجسم حيوان، جسم حصان وجناحا نسر أو شيئان من مادتين متضادتين كالنار والماء.

– العقلاني والخيالي:



يرى "غيلبير دروان" أنه "لا يوجد قطع بين العقلاني والخيالي، ولم تعد النزعة العقلية من بين نزعات أخرى إلا بنية محورية خاصة لحقل الصور فالمخيلة ليست فقط إعادة توازن الموضوعية العلمية بما هو شاعري وإنما تبرز المخيلة كعامل رئيسي للتوازن النفسي"، وهذه الرؤية تقوم على التركيب بين ما هو عقلي وما هو متخيل غير محسوس مادياً، وعلى الرغم من أن طبيعة الاثنين واحدة من ناحية اللامادة إلا أن الفارق الكبير يكمن فيما هو منطقي وما هو غير منطقي، وإخراجه إلى الوجود ليصبح في هيئة مادية لها شكل أو لون، فينقل إلى العقل بوساطة

البصر أو السمع أي أن يتحقق في الوجود ويفوح منه عبير الإستطيقا، ورائحة الإحساس بواقع متناقض أساساً، لأن هذه التركيبات غالباً ما تتكثف في الأعمال الفنية في أثناء الأزمات الكبرى أو الحروب العنيفة وسيطرة العدمية على الحياة.



إن المتأمل في لوحات سلفادور دالي، أو تانغي أو خزيمة علواني السرياليين يتيقن كل اليقين أن ثمة أشكالاً توحي إلى العدمية "اللاوجود" كالساعات الرخوة العجينية، حيث تشير إلى عدمية الزمن، وعدمية المادة، وكذلك فإن الفضاءات التشكيلية الواسعة والخالية من الكائنات الحية باستثناء حشرة صغيرة هنا أو هناك، إنما هذه المتخيلات ليست إلا لإثارة القلق الناتج من اللاوجود، وما هي إلا دلالات ممتزجة لشيئين معاً، الحياة والموت، الساكن والمتحرك، القديم والجديد، ما هو كائن وما يمكن أن يكون، وهذا ما فسره جون ديوي بالمزيج الجديد بقوله إنه "امتزاج المعاني القديمة والمواقف الجديدة امتزاجاً يغير شكل كل منها وهو التغيير الذي يشتق الخيال تعريفه منه".

ويرى شاكر عبد الحميد في الخيال "القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة، ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية، كذلك الصور التي يجري تشكيلها وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة".

- الخيال والعالم الافتراضي:



إذاً فالخيال في الفن لا يخضع إلى تعريف واحد محدد كطبيعة الخيال ذاته، فهو جامح في تنوعاته ومرتبط بمخيلة البشرية منذ إنسان الكهوف في الحياة البدائية حتى العالم المعاصر، أو العالم الافتراضي حيث لم نعد نتعامل مع الواقع كي نفهمه إلا بوساطة التخيل، وهو الإدراك الذي يثير فينا حالة متطورة من حالات الوعي كأن يتحدث العلم عن الذرات والإلكترونيات من حركة ومسارات خاصة لا يمكننا أن نراها بالعين، أو بواسطة حاسة البصر، لكن فقط القدرة على التخيل واستحضار الصورة المتخيلة في صيغتها التجريدية أو الرمزية هي التي تجعلنا في حالة الوعي الجمالي حينئذ، وكذلك فإن الحديث عن تضاريس كوكب من كواكب المجموعة الشمسية إنما يتطلب قدرة كافية من الخيال، أو دراسة حركة نجم أو مذنب خارج مدى الرؤية الخاصة بالبشر على سطح الأرض، وقد اختفى من نطاق الوجود الكوني منذ ملايين السنين، فإن الأمر يتطلب قدرة خيالية تستطيع أن تواكب الزمن والسرعة ذاتها.

لذلك يمكن تصنيف الخيال الفني في أنواع عدة، وكل نوع يتفرع إلى أنواع أخرى وفقاً لتطور الحياة، إلا أنها جميعاً تحوي ثابتاً جوهرياً لا يتغير يكمن في عمليات معقدة من التركيب والتأليف والإظهار، أي في جعل المسائل العقلية، المسائل غير المفهومة والصعبة المنال موجودة بشكل مادي، ومفهومة وسهلة المنال، إن كان في الأدب عن طريق الشعر أو الرواية، أو في السينما والأفلام المعاصرة وتداخلها مع الخيال العلمي أو في الخيال التشكيلي.

ثالثاً: الخيال في الأدب

إن المتعة الجمالية المترتبة على الأعمال الأدبية ليست ناتجة عن مقاربة هذه الأعمال بالشكل الطبيعي، أي مبدأ المحاكاة في الفنون، وبالتالي قيمة العمل الفني شعراً أو رواية أو ملحمة أو قصة قصيرة إنما هي قيمة مستندة إلى التأليف في التجربة الخيالية التي توقظها عمليات التخلي الفني عن المألوف الواقعي بوساطة تركيبات جديدة للعناصر الحسية أو العقلية أو الاثنين معاً، ونتفق مع كولنغود بأن "الأعمال الفنية هي التجربة الخيالية الشاملة حيث تمكننا هذه الأعمال من الاستمتاع بها" لأنها تجعلنا في عوالم جديدة غير العالم الذي نعيشه، قد تكون عوالم نطمح لأن نكون فيها لنحقق هروباً من واقع غير مرغوب فيه، أو العكس من ذلك، مثل حكايات ألف ليلة وليلة في التاريخ العربي، إن كل حكاية فيها تعيد تشكيل الحياة الواقعية بحيث تصنع فيها مواقف وأشكالاً خيالية خارقة للعادة والمألوف كالمصباح السحري، والمارد والقمقم، والخاتم العجيب، وبساط الريح، في قصص السندباد وقمر الزمان، وعلي بابا والأربعين حرامي.

وإذا ما قورنت تلك الصور بحياتنا اليومية المرئية فإننا سنجد أن متخيلاتنا العادية ذات أصالة ضئيلة تجاهها، وأن أحلامنا في اليقظة وأفكارنا المتخيلة هي جزء من ذلك الخيال المركب المعقد في السرد الروائي فضلاً عن تماسك كل حكاية مع التي تليها على صعيد الشكل كتماسك الليل والنهار في سلسلة تتابعية تشكل فيما بينها ألف حلقة وحلقة، وقد تتضمن الحلقة الواحدة أكثر من حكاية، وأحياناً أخرى تمتد الحكاية الواحدة لأكثر من ليلة، وهذا من شأنه أن يزيد عند القارئ اللامتوقع الذي يحقق الإثارة والمتعة الجمالية بالشكل والمضمون بوساطة المتخيل الجمالي.

- الشعر العربي:



لا نجافي الحقيقة إذا ما وقفنا على الضفة الأخرى بجانب "هيغل" وهو يتأمل الشعر العربي في عصر الجاهلية ولا سيما المعلّقات التي يرجع بعضها إلى ما قبل نبيّ الإسلام بقرن من الزمن عندما وصفه بقوله: الشعر الشرقي شعر حقيقي "بريء من الاختلاقات الغرائبية ومن النثر، خلو من الميثولوجيا، ومن الآلهة والشياطين والعفاريت والجنيّات وما إلى ذلك من خلائق الخيال الشرقي"، فهذه الكائنات الغرائبية هي من صنع المخيلة وقد كانت في عمق الحبكة السردية لحكايات ألف ليلة وليلة، بينما بقي الشعر العربي آنذاك مستقلاً بموضوعات تمس الحياة بشكل مباشر كالشرف القبلي، والثأر، والحب والإحسان، والحزن، والكآبة في أشكال يغلب عليها الطابع الرومانسي الحالم.

- شعراء الدادائية:

أما عند شعراء الحداثة فإن المتخيل الشعري يتسم بطابع آخر من الفكر، يتواكب مع حركات الحداثة بأنواعها، كالتعبيرية والرمزية والدادائية والسريالية، وغيرها من الحركات إلا أن هذه الحركات هي الأكثر تحريضاً للخيال الفني ولاسيما الدادائية والسريالية في غرابتهما نظراً لارتباطها بالحرب المجنونة الأولى التي كانت تعصف بكل شيء في العالم.

- مولد الدادائية:

وقد ولدت دادا Dada على ثغر تريستان تزارا في 8 شباط عام 1916 في السادسة مساء بمقهى تيراس في روديخ بحضور هانس آرب، وقد كانت ردة فعل ضد الحرب، فما كانت الآلام إلا مثيرات من نوع خاص في الأدب جعلت من المخيلة الأدبية نموذجاً يُحتذى عند الكثير من الأدباء فيما بعد، وعلى الرغم من غرابة الموقف الشعري أو النثري إلا أن هذه الغرابة جعلت المتخيلات الخيالية تنحرف عن سياقها التاريخي والتحول من العفاريت والجان والكائنات المركبة نحو بيئة أخرى تقوم على جماليات توليفية

تنتمي إلى أزمات جديدة، تنتمي إلى عصرها الراهن في عالم عبثي، فكانت الدادا تعبيراً عنه، فأرست استمرار الفضائحية في عالم عبثي، عالم يثير الضحك من دون تهريج.

ويصف "تزارا" هذا النوع من الأدب المرتبط بالحدث بقوله "من أجل أن نفهم كيف وُلدت دادا، علينا أن نتخيل ما كانت عليه، من جهة عقلية مجموعة من الشباب في ذلك السجن الذي مثلته سويسرا في الحرب العالمية الأولى، والمستوى الثقافي للفن والأدب في تلك الحقبة، من جهة أخرى طبعاً لقد انتهت الحرب ورأينا مذاك حروباً أخرى، إلا أن ذلك كلّه سقط في هذا النسيان النصفي الذي نسميه في العادة التاريخ، لكن بدا نحو 1916–1917 أن الحرب لن تتوقف في المدى المنظور ولاسيما أنها كانت تتخذ عن بعد – بالنسبة لي ولأصدقائي – أحجاماً يزيفها منظور يحاول أن يبدو واسعاً للغاية، ومن هنا القرف والتمرد، ولقد كنا ضد الحرب بكل حزم دون أن نسقط في الفخاخ السهلة لنزعة السلام الطوباوية، كنا نعرف أنه لا يمكن إلغاء الحرب دون استئصال أسبابها".

– آلية الكتابة الدادائية:

وقد وصف الدادائيون آلية الكتابة آنذاك في بيانهم المنشور منذ صيف 1920 بالطريقة الآتية:

لكتابة قصيدة دادائية

خذ صحيفة

ومقصات

اختر من هذه الصحيفة مقالاً بطول القصيدة التي تنوي كتابتها

قصقص المقال

ثم اقتطع بعد ذلك بعناية كلاً من الكلمات التي يتألف منها المقال

وضعها في كيس

حرك الكيس بلطف

أخرج من ثم كل قصاصة واحدة تلو الأخرى، بالترتيب الذي تركتَ به الكيس

انسخ بنزاهة

سوف تشبهك القصيدة.

ومن قصيدة (أربعون أغنية وغنوة):

عندي حصان في رأسي

يقفز ويقلبني

عندي نحلة في دمي

تهمس لي كلمات حب

لكن النَّحلة تلسع الحصان

الذي يقول لي تبّاً لك

لست مع ذلك السبب

فربما السبب الربيع.

إن تجلي الخيال في القصيدة ليس بمجرد رصف الكلمات، فإذا كان بإمكان الكلمات أن تعبّر بشكل مباشر وواقعي عن الوجود أو الحدث، فإن الفنان يخطو باتجاه الإبداع عبر المخيلة، لذلك نرى أن التخييل وخلق الصور في الدادائية تحليلاً وتفكيكاً، والسريالية تركيباً وتأليفاً لمتناقضات وأشياء غرائبية هو ما يجعل الصورة المتخيلة نموذجاً لأفكار الفنان أو الشاعر والتي تسرنا على نحو كلي بمنأى عن الواقع بما هو عليه.

ولا تتفاوت الصور الخيالية في جمالها تبعاً لقربها من الواقع أو بمقدار مشابهتها له، بل تتفاوت تبعاً لتلك الرغبات المتخيلة داخل كل منا، الرغبات التي نطمح إليها وهي ليست موجودة إنما هي أفكار تستهوينا، ونُجمع على جمالها حيث لم تعد أهمية الوصف بالكلمات بما هي كلمات وحروف، إنما مكمن الجمال يقع وسطاً بيننا وبين المتخيل الشعري في الحالة التي نستهويها والتي نأمل أن تكون.

ولذلك فإن الحياة والحضارة في ثنائية من الأشكال التي يُجمع الناس على جمالها، ولكن يحدث أحياناً أن تخترقها كلمة تحول الحياة إلى العدم بوساطة الرصاصة فنستشرف جمالاً نرغب في أن يكون على غير واقع، كما هي الحال عند أدونيس، فمن قصيدة له بعنوان (الرصاصة) يقول:

رصاصةٌ تدور

مدهونةٌ بألق الحضارة

تثقب وجه الفجر

كلُّ لحظةٍ يُعادُ المشهد

الحضور يجدِّدون جرعة الحياة، ينشطون، لا ستارة

لا ظِلَّ، لا استراحة

المشهدُ التاريخ

والممثلُ الحضارة

رابعاً: الكائنات المركبة

إذا قلنا مع نورثوب فراي في حديثه عن الخيال الأدبي إنه "في عالم الخيال كل شيء ممكن، لكن لا شيء يحدث واقعياً" فإن الجهد التاريخي الكبير المبذول في أدب الملاحم نجده في أعلى المستويات، وهذا ما جعله مثلاً أعلى في الشعر والفن وأثراً كبيراً مكوناً لعقول الأدباء والفنانين في إحداث الكائنات الخيالية "الكائنات المركبة" مثل القنطور والسّتيّر وغيرها، فضلاً عن الأحداث التي تسير بشكل فوق واقعي في خيالاتهم



الخلاقة طيلة السرد الأدبي، فالتصور الخيالي لهذه الكائنات يحقق جاذبية من المبالغة والتهويل، كالحصان الذي له رأس إنسان في الملاحم الإغريقية الذي تتصهر فيه حيوية كائنين معاً على نحو رائع بتركيب حلمي فواقعي.

وقد سبق ذلك أدب حضارة وادي الرافدين والتي تعود في تدوينها إلى أواخر الألف الثالث وبداية الألف الثاني ق.م المتمثلة في ملحمة جلجامش التي تُبنى متخيلاتها على تجسيد صورة الآلهة وفكرة الخلود والحياة، وتصورهم آنذاك للحياة والكون، وأصل الوجود والمجتمع البشري والأخلاق، ومشكلات السلوك عبر القيم الاجتماعية: الخير والشر، الحياة الروحية والعاطفية، ثم لغز الموت والحياة وعالم ما بعد الموت، متمثلة ببعض الآلهة وشخصيتي جلجامش وأنكيدو، والصفات المتخيلة لبنية الوحش "حواوا"، ومن هنا يمكن أن نسند المتخيل الجمالي في الآداب عموماً شعراً ونثراً ورواية وملحمة إلى مرجعيات أساسية.

مرجعيات المتخيل الجمالي في الآداب:



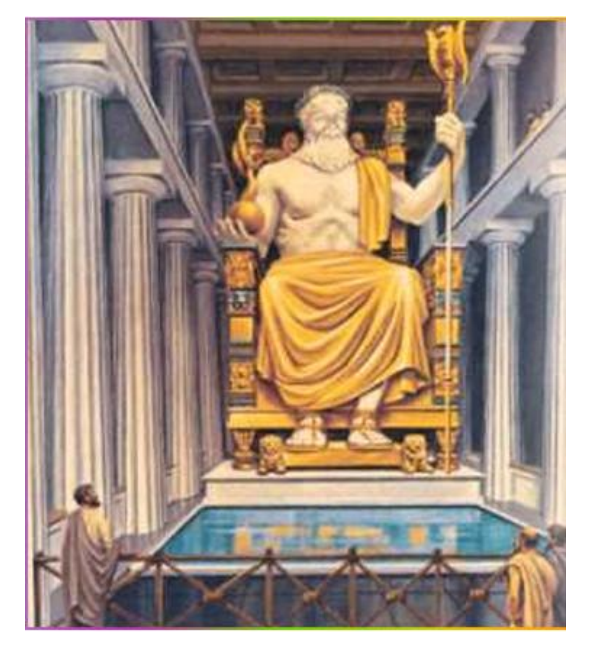
1. الفكرة اللاواقعية التي تعبر عنها القطعة الأدبية.

2. الشكل العام لبناء القطعة الأدبية: فالشكل الكلاسيكي هو الأقرب إلى المحاكاة التقليدية، وكل خروج عن هذا يستدعي تحولاً في ذهنية التأليف والتركيب عبر تجسيد الخيالي في شكل.

3. الكيفية التي يتم بها ترابط العناصر المكونة: وهي غالباً ما تشكل الأسلوب العام، ولا يخلو من غرائبية التركيبات بالمجموع الكلي والجمع بين المتناقضات.

4. العناصر الأساسية والشخصيات والأبطال وما فيها من كائنات متخيلة "مركبة" بفعل القدرة على التخيل والإنشاء لمخلوقات غرائبية غير مألوفة في الواقع.

ملحمة الأوديسة:



تُعد ملحمة الأوديسة الإغريقية لهوميروس نموذجاً رفيعاً للمتخيلات الجمالية والكائنات المركبة.

ويقول الأديب الناقد حنا عبود إن "الأوديسة ابتكرت ما نسميه اليوم، وبخاصة في صناعة السينما النهاية السعيدة".

ويرى عبود أن الأوديسة كانت "ملهمة لنوع أدبي في المسرح أطلق عليه النقاد "الساتيرة" إلى جانب النوعين الآخرين التراجيديا والكوميديا"، فالخط الدرامي للساتيرة يختلف عن التراجيديا "ذات النهاية الفاجعة" وعن الكوميديا "ذات النهاية الساخرة من المجتمع"، إنها مسرحية الفرج بعد الضيق، فتروي مثلاً كيف حوصر البشر في كهف الوحش (السيكلوب) إلى أن تمكنوا من الهرب بعد الكثير من المعاناة".

وإذا ما تأملنا الأدويسة فإننا نرى مجموعة من الكائنات المركبة، مثل حوريات البحر "توسا" و"كاليبسو" ابنة ملك البحر فوركيس، والسايكلوب ذي العين الواحدة، وسكيلا، وهاديس وكلب الجحيم سيربريوس.

يروي أوديسيوس رحلته في بلاد هاديس، وكيف رأى سيزيف ينفذ عقوبته التي لا تنتهي والتي أثرت في معظم الفنون والآداب حتى الحديثة والمعاصرة منها، وإليك مقطعاً منها كما جاء في ملحمة الأوديسة 593 "ورأيت سيزيف في مهمته التي لا تنتهي يرفع صخرة ضخمة بكلتا يديه، ويحاول بيديه وقدميه أن يدحرجها إلى قمة الجبل، ولكن دائماً قبل أن تستقر على القمة تتدحرج إلى الجانب الآخر، وكان ثقلها كبيراً عليه، فتعود الصخرة مرعدة تتدحرج نحو السهل ثانية، ثم يبدأ محاولته ثانية فيدفعها مرة أخرى، والعرق يتصبب منه والبخار يتصاعد خلفه".

خامساً: الخيال في السينما

نحن هنا أمام التساؤل الأهم الذي طرحه كثير من المفكرين الجماليين المعاصرين حول جمالية السينما، هل السينما فن حقيقي ينتمي إلى منظومة الفنون الجميلة؟ وهل هناك مكونات لهذا الفن تجعله في مرتبة الفنون التي تثير الإستطيقا؟

مكونات السينما:

إن نعرف أن التقنية والخيال من أهم مكوناتها، ولطالما قال الكثيرون إن التقنية هي الاستطالة الحيوية للعقل البشري، فإنها إذن تعتمد التفكير من جانب مهم، وكذلك إذا ما لاحظنا أفلام السينما في العموم، فإننا سنجد أن الخيال جزء لا يتجزأ من آليات عملها، إذن فالتقنية والخيال هي من مكونات هذا العمل الفني الذي يثير فينا الضحك أو الألم أو الشعور بشيء ما من جراء مشاهدة عمل ما من إنتاج الإنسان، ولاسيما أن هذا المنتوج الإنساني يحتاج إلى الحواس العليا للتعامل معه – السمع والبصر – وهي سمة مشتركة أيضاً مع الفنون الجميلة وكذلك في الآداب المسموعة شعراً وحكاية وإلقاء.

ثم إن الطابع الذي تتسم به الصور والمشاهد في الأفلام السينمائية لا تتعارض مع طبيعة الخيال، وإذا ما تفحصنا بعضاً من الأفلام لوجدنا فيها أنواعاً متباينة من الخيال، الأمر الذي يجعل لهذا الفن شعوراً جمالياً يحتوي في صميمه فكرة الثابت والمتغير، والإحساس الجمالي المنزه عن المنفعة المادية.

المبادئ المميزة للعمل الفني السينمائي:

إن العمل الفني السينمائي يتميز بثلاثة مبادئ مهمة تزيد فيه الفعالية الجمالية وهي:

1. التعبير والعاطفة وتسرب الانفعالات.
2. له جمالية خاصة بذاته، ومنبثقة من ذاته بكونه وحدة فنية مستقلة حية.
3. يشمل على عمليات التحليل والتركيب في ظروفها السيكولوجية والسوسيولوجية، وتمتد إلى الأحلام والخيالات في أعلى مستوياتها.

- **ساحر باريس:**

إن أول اكتشاف للأفلام السينمائية الخيالية كان على يد جورج ميليه الملقب بـ "ساحر باريس" الذي اكتشف فكرة الخروج عن الواقع المألوف على سبيل المصادفة عندما كان يعرض أفلاماً واقعية أصابها بعض التلف، فقام بالإصلاح والاقتطاع لأجزاء منها فظهرت في العرض على شكل تحولات غرائبية، وتقول الحكاية كما ذكرها ميليه نفسه عام 1907 ما يلي:

"كانت الكاميرا التي كنت أستخدمها في البداية ضعيفة الإمكانيات بحيث من الممكن أن يتمزق الفيلم فيها، أو حتى لا يتحرك، لكن هذه (الكاميرا) هي التي جاءت منها النتيجة غير المتوقعة، فذات يوم عندما كنت أقوم بالتصوير الواقعي العادي لدار الأوبرا في باريس، وقد استغرق الأمر نحو دقيقة لإطلاق الفيلم أو تشغيله وتحريك الكاميرا مرة أخرى، وخلال تلك الدقيقة كان الناس ووسائل النقل العامة، وغيرها يتحركون – بطبيعة الحال – بشكل عادي، وعندما عرضت الفيلم، ووصلت ما انقطع من لقطات رأيت فجأة حافلة عامة تتحول إلى نعش للموتى، ورأيت رجلاً يتحول إلى امرأة، وهكذا تم اكتشاف حيلة الإبدال، والتي تسمى بحيلة التوقف / الحركة، أو التصوير المتقطع، وبعد ذلك بيومين أنتجت أول تحول للرجال إلى نساء، وكذلك أول اختفاء مفاجئ والذي مثل منذ البداية نجاحاً كبيراً"، ذلك لأن الخروج عن المألوف هو من سمات الفن والذي يحقق شعوراً جمالياً بغائيته وهذا ما جعل ميليه يحذو هذا الحذو في فيلمه "السيدة المختفية 1896" وهو من أول الأفلام المعالجة بغائية حيث تتحول فيه المرأة إلى هيكل عظمي.

إن هذه الصور الجديدة في الفن السابع بدأت تأخذ شكلاً يقوم على تجربة قصصية تدور أحداثها في منظومة الخيال والفانتازيا، وحسب ما جاء في "معجم المصطلحات السينمائية" عن القصة الخيالية بأنها "نوعية من الأفلام تعتمد على القصة، أو على تجربة تدور أحداثها في مجال الخيال أو في دنيا الأحلام، أو الهلوسة التي تستحوذ على الشخصية أو تتراءى في مخيلة الراوي"

المخيلة السريالية:

تعتمد بنية الأفلام السينمائية الخيالية في جمالياتها على الخروج من الواقع نحو اللامألوف والغرائبي من أجل تكييف الشحنات الانفعالية بغاية التعبير عن الواقع، ولاسيما في فترات الحروب التي كانت المرجع الأكبر في التحول نحو السريالية، فكانت الأفلام السريالية كما في بقية الفنون وبخاصة التشكيلية من

أوائل الأمثلة الخاصة بالأفلام السريالية الخيالية مثل "الكلب الأندلسي 1929" و"العصر الذهبي 1930" للمخرج الإسباني "بونويل"، ثم ظهرت مجموعة من الأنواع المرتبطة بالخيال كأفلام الحكايات الخرافية التي تقوم على جمع التناقضات مثل "قوي كالنملة" و"ضعيف كالفيل".

أما أفلام خيال البطولة فهي أفلام تدور حول أبطال غير عاديين مثل هرقل، والسندباد.

الخيال الملحمي:

الخيال الملحمي وهو ما يتعلق بالبطل القابل للأذى أو الضرر، وليس ببطل لا يمكن التغلب عليه مثل سلسلة أفلام سيد الخواتم "The lord of the rings" 2001–2003، هذا ولا يمكن إغفال أفلام الخيال العلمي القابلة للتصديق بما لها من طاقات إدراكية مثل "أوديسة الفضاء 2001" من إخراج ستنالي كوبريك 1968، أيضاً فإن الاستعانة بتكنولوجيا الحاسوب والتقانات المتقدمة في أفلام الرعب التي تثير نوعاً من الاضطراب الخاص الذي يحقق شعوراً خاصاً عند انتهاء الفيلم وذلك من خلال النقلة الكبرى من لقطات الفيلم حيث الهلع والقلق والتوتر، إلى لحظات الواقع والإدراك الواقعي بأن كل ما كان ليس إلا أوهاماً وتخيلات زائلة مع انتهاء الفيلم، وبالتالي فإن التخلص من هذه الآلام هو ما يثير الشعور باللذة الجمالية في حالة الأمان والطمأنينة، كما هي لذة المعرفة التي تأتي بعد زوال ألم الجهل.

المتخيل والوهم:

ما الإثارة الجمالية التي يمكن أن تتركها الأفلام السينمائية الخيالية؟ مع أنها مجرد صور خيالية غير حقيقية، بل واهمة أي لا وجود لها في الحقيقة، إلا أن المشاهد لفيلم من هذه الأنواع فإنه سيُصاب بالخوف والقلق أو التشويق وحب الاستطلاع، والبحث عن المصادفة والمفاجآت، وعن حب الحياة، فالعامل الجمالي الأهم في ذلك هو أنه في الحقيقة تكون المتخيلات وهماً لا وجود له، لكن الخوف والقلق حقيقة موجودة في نفس المشاهد.

إذاً فالتقدير الجمالي يتأتى التقدير الجمالي للأفلام السينمائية الخيالية من الفهم والإدراك لحقيقة الشعور في أثناء الانتقال من عالم الوهم إلى عالم الحقيقة، وهذا ما يتطلب من منتجي الأفلام كفنانين:

- جهداً من الإدراك المتسامي لقدرة المخيلة لتكثيف التعبير بحيث يصبح الفيلم وحدة حية مستقلة لا يرتبط تأثيرها الجمالي بشيء آخر قابل للزوال بشكل نفعي.

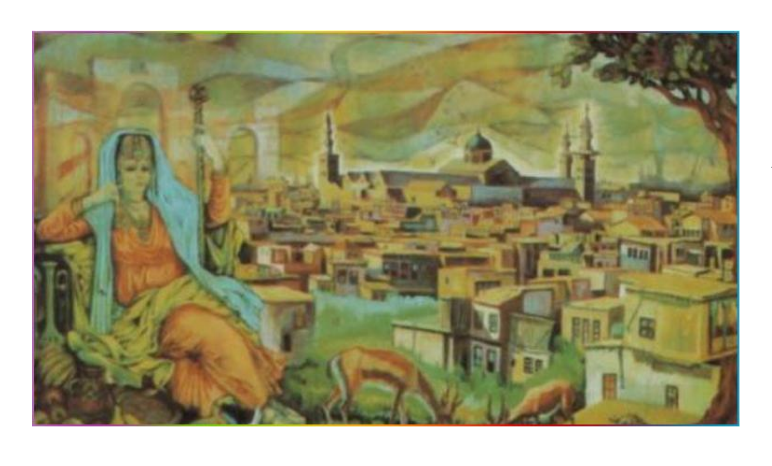
- فهماً صحيحاً لطبيعة الأحلام بصفتها متخيلات وهمية غير قابلة للتحقق إلا في عالمها الخاص حيث الحلم بما هو حلم ليس إلا شيئاً يزول باستيقاظ النائم إلا أن التأثير النفسي يبقى في إطار الوجود الحقيقي بعد الاستيقاظ.

سادساً: الخيال في الفنون التشكيلية

يشرِّع فهم الطبيعة قانوناً واقعياً للأشياء بما هي عليه، ولكن الفنون التشكيلية كالرسم والنحت تشرّع قوانين خاصة في الرؤية الجمالية لما يمكن أن تكون عليه الأشكال في مخيلة الفنان، فكانت فنون الحداثة منذ الانطباعية بداية لخروج الفنان عن الشكل الواقعي، والبحث عن أشكال أخرى تحقق ذاتية الفنان في التعبير عن عالمه الداخلي، فكانت الرمزية والتكعيبية والسريالية من أهم الأساليب التي اتخذت من القدرة على التخيل مسرحاً لها.

أ. الرمزية

ففي الرمزية يصبح الشكل دالاً إلى شيء ما، قد يمكن تصوّره في العالم ويعتمد الوعي الجمالي فيه طريقتين اثنتين كما يراه غيلبير دوران:



- "الأولى: مباشرة حيث يظهر الشيء حاضراً بذاته في العقل، كما في الإدراك أو الإحساس البسيط.
- والثانية: غير مباشرة عندما لا يمكن لسبب أو لآخر حضور الشيء "بعظمه ولحمه" أمام الإدراك كما في ذكرى الطفولة مثلاً وفي تخيل مناظر كوكب المريخ، وفي فهم دورة الإلكترونات حول النواة الذرية".

وكما أعلن رينوار أن "التصوير هو أولاً إنتاج مخيلة الفنان وليس أبداً نسخه"، وبذلك بدأت تتوضح ملامح مختلفة في فن الرسم والتصوير الزيتي تقوم على انزياحات أنظمة بناء التكوين الفني نحو عالم جديد يقوم على المخيلة التي تجد مرجعياتها في عالم الخيال والأفكار والتأويلات والرموز، فأصبح الفنان التشكيلي الحديث يرى في مقولة بودلير "أريد حقولاً بالأحمر وأشجاراً بالأزرق فليس للطبيعة من مخيلة" نظاماً جمالياً جديداً يتحدد الجميل فيه بكونه تظاهراً حسياً للفكرة كما قالها هيغل.

وأصبحت الرمزية اصطلاحاً جمالياً في نظامها الفكري أو هي: "عملية إعطاء معانٍ عامة لأشياء خاصة بحيث يصبح في إمكان الجزء أن يعرب عن الكل ويشير إليه، ويتضمن هذا الاصطلاح أشكالاً عديدة من أنماط السلوك".



إن النظام الإيحائي الذي بدا واضحاً في الرمزية يتجلى في لوحات الفنان التشكيلي السوري عبد الناصر ونوس حيث قدم فيها الدلالات الرمزية للمتخيل الإنساني على كل صورة واقعية منتظمة، حتى الأشياء في تكويناته البصرية لا تشير إلى كونها أشياء، بل على أنها جزء من نظام العلاقات الإنسانية.



وكذلك الفنان عبد القادر أرناؤوط من خلال رموز شكلية لأحرف عربية، تتضافر هذه المنظومات الشكلية لتشكل كلمات برسم عربي، لكنها غير مقروءة، وليست للدلالة الأدبية أو اللغوية، ويقول أرناؤوط عن تجربته: "الكتابة العربية في لوحتي هي أشكال أحرف أكثر مما هي كتابة لها معنى.. فإذا حاولنا طرح أشياء

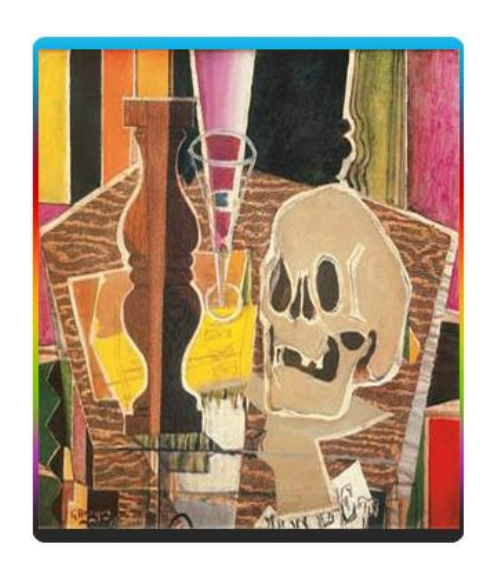
لها معنى فالمشاهد سيترك اللون والخط والتكوين، ويفكر في المعنى الأدبي للكلمة والكتابة المطروحة في اللوحة"، وهذا ما يتطلب خروجاً عن التخيل الرمزي للغة العربية، فاللغة شيء معنوي أكثر مما هو مادي، أما شكلها الكتابي فهو رمز لمعنويتها، ويتجلى الشعور الجمالي في الرمزية هنا بالقدرة على إدراك العلاقة بين الدال والمدلول بصرياً.

ب. التكعيبية:



وفي الأسلوب التكعيبي أيضاً القدرة على التخيل التي تجعل الأشكال الفنية في صيغتها التكعيبية والتي لا يمكن أن تكون عليه في الطبيعة، حيث يمكن للمشاهد أن يرى وجهاً إنسانياً من زاويتين مختلفتين الجانبية والأمامية معاً أي بمقدار حركة عين الناظر بزاوية مقدارها 90 درجة، وهذا ما عمد إلى تخيله بيكاسو في بعض أعماله، ففي لحظة تأمل يمكننا أن نجد أنفسنا في مكانين مختلفين، وإذا ما تعددت أماكن عين الناظر إلى الشيء فإنه سيراه في اللوحة بأشكال عدة، كأن نرى بناء ضخماً بمئات الأمتار، ومن كل وجوهه في مشهد فني واحد، فهذا يتطلب قدرة على إظهار المتخيل في شكل واحد، إنه التحدي بذاته للنظرية النسبية التي صاغها آينشتاين حيث تمكن الفنان من إظهار الشكل من كل جوانبه في لحظة زمنية واحدة في لوحة فنية، وهي حالة غرائبية غير مألوفة في الواقع، فقط في متخيلات الفنان ونظرته المكعبة إلى الأشياء بكل أبعادها، أي مشاهدة وجوه عدة للشكل الواحد في آن.

متخيلات التكعيبية:



تشتق التكعيبية متخيلاتها من هذا المفهوم في الرؤية حيث إعادة هندسة الأشكال في الطبيعة ولا ننسَ أن "التكعيبية Cubism مدرسة فنية نشأت في فرنسا مؤسساها "ج.براك Braque 1881-1972 وبابلو بيكاسو Picasso 1881-1973 اللذان كانا يسلمان تسليماً مطلقاً بالنظرية القائلة كل شيء في الطبيعة مخلوق على نموذج الدائرة والمخروط والأسطوانة"، وهي مقولة "سيزان Cezanne" التي أثرت في معظم فناني الحداثة وتخيلاتهم الجمالية في رؤية الطبيعة عبر الأسطوانة والكرة والمخروط، فهي إذاً التجلي المحسوس للمتخيل، أو القدرة على إيجاد الصورة المتخيلة في مشهد بصري محسوس؛ لأن هذا يتيح لنا الوصول إلى الحقيقة الكامنة فيما وراء ما هو ظاهري كما عبر عنها الفيلسوف الرياضي اليوناني فيثاغورث (580-500 ق.م) الذي رد جمال العالم إلى تناسق بنائي بين العدد والنغم.

ومن خلال ذلك يكون الفنان التكعيبي رافضاً للمعطى الواقعي، وساعياً في الآن ذاته إلى الانزياح عنه، وللبحث عن أشكال بديلة بوساطة التخيل الفني للتخلص من الواقعي لكونه ينتمي إلى لحظة واحدة، وزاوية مكانية واحدة للرؤية البصرية.

تحليل الشكل:



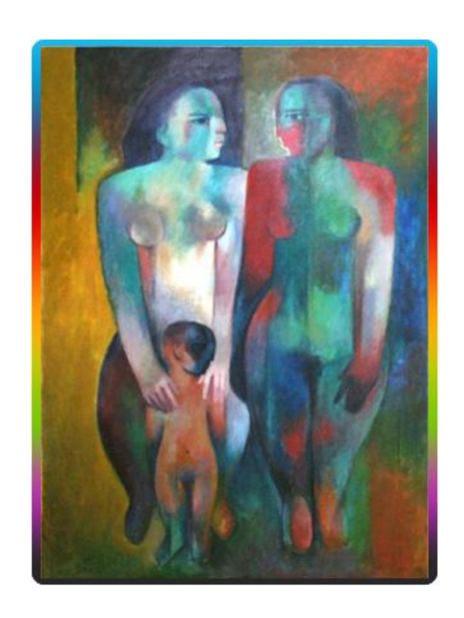
ففي هذا العالم الخيالي نرى أعمال التكعيبيين في روح التقصي والتشريح والتحليل للشكل الطبيعي، وبحسب تعبير ألفرد بار نجد أنفسنا وكأننا في المختبر الذي يعادل تخيلات الذرة ومدلولاتها، والإلكترونات وحركتها، فهي أشياء لا يمكن رؤيتها بالعين البصرية إنما تحتاج إلى تخيل فني يظهر في تركيب عناصرها جماليات خاصة في اللوحات التشكيلية التي تنقلنا إلى عالم خيالي مركب بوساطة ذهنية الفنان الجمالية لنحقق – نحن – إدراكنا وشعورنا.

إن تفكيك الشكل الواقعي إلى أجزاء هندسية كرؤية تحليلية هي أولى سمات الرؤية التكعيبية، وهذا التحليل يظهر في كثير من لوحات التصوير السوري الحديث، ويرجع ذلك إلى نوعين من التقصي:

- الأول: حيث اطلع الفنان السوري على الكيفيات في التحليل الجمالي من خلال عاملي التغير: الحركة والزمان وما يرافقهما من تغيرات في منابع الضوء.

- الثاني: هو أنه في التصوير السوري والعربي أيضاً بدأ البحث عن مرجعيات خاصة لإحداث الشكل المتحول، فوجد الفنان في الزخرفة العربية الهندسية نظاماً جمالياً من خلال التبسيط والتحوير والاختزال ثم إعادة التركيب للأجزاء فضلاً عن التأثر بنظام التكرار الشكلي ولكن دون غاية زخرفية.

الخاصية الجبهية التكعيبية:



إن الرؤية التي يقدمها الفنان السوري "خالد المز" في لوحته "أمومة 1970" وهي تعبير عن تجربته في هذه الرؤية حيث يتخلى "المز" عن الشكل المغلق، ويسيطر التقشف اللوني أو اللون الواحد وتدرجاته ولاسيما في المرحلة الممتدة من عام 1970 إلى 1974، ويقول الناقد الفني محمود شاهين: "جمع المز في أعمال هذه المرحلة بين الهيئة الأنثوية المحورة التي أصبحت لصيقة بتجربته منذ رحلة مصر، وتحمل روح الفن المصري القديم وبين الاتجاهات الأوروبية الحديثة وبخاصة التكعيبية"، فقد أخذ من روح الفن المصري القديم الخاصية الجبهية في التصوير حيث يكون الوجه جانبياً بينما العيون تبقى في حالة جبهية وهو ما يعرف بقانون المجابهة، وإنها حالة من الرسم والتصوير تتطلب التخيل للشكل من زاويتي رؤية لا يمكن أن تكونا في الواقع في آن واحد فضلاً عن التقشف اللوني (اللون الواحد) وتدرجاته.

ج. السُّريالية:



إن أكثر ما تظهر المتخيلات الشكلية والتركيبية في اللوحات السريالية، فهي تقدِم عالماً خيالياً لا يتماثل في الواقع الطبيعي إلا في بعض مفرداته، ولكنه يجنح دائماً إلى ابتكار علاقات جديدة تربط هذه المفردات بوساطة التخيل كالسماء والأرض، والماء والصخور، الكائنات البشرية والحيوانية أو ما نسميها الأشكال المركبة "إنسان وحيوان" كالحصان المجنح.

فهذه الأشياء تبقى في حالتها في بعض الأحيان لكنها لا تظهر في اللوحة كما هي في الواقع، فقد نراها في غير مكانها، الأشياء الثقيلة يمكن أن تكون معدومة الوزن، أو معلقة في الهواء أو تحولت المادة الصلبة عجيناً ليناً كما في لوحة سلفادور دالي "سيولة الزمن"، فالسريالي لا يقدم مقابلات عقلانية لما هو

مرئي إنما يقدم متخيلات التوجس من الصمت والسكون، ويضاعف المسافات الفاصلة بين الأشياء لإظهار الفضاءات الواسعة في سطح اللوحة التي توحي بالقلق والتوتر والخوف.

كما أن السريالي يعمد إلى الجمع الغرائبي بين الأشياء المتناقضة، والتي لا يمكن أن تكون في الواقع، وإنما فقط في مخيلة الفنان ومنها الكائنات المركبة: كالقنطور، والبيكاسوس، والستير، والسايكلوب، وحوريات البحر.

ويقول المفكر الجمالي أحمد زكي بدوي "السريالية Surrealisme–surrealism اتجاه في الأدب والفن يهدف إلى الخروج عن المعقول ويقوم على إطلاق رؤى العقل الباطن والأحلام في العمل الفني متحررة من سلطان العقل والأخلاقيات والقيم الجمالية التقليدية" ، من أجل إبراز المتخيلات بأوسع ما يمكن خارجة عن نطاق العقل ورقابته في التمثيل الواقعي، فهي حركة فنية جمالية فوق واقعية.



ومنه يمكن أن نورد بعض الملاحظات في الخيال السريالي التشكيلي:

1. أعادت السريالية التركيب الشكلي المتخيل من خلال جمع الأجزاء أو المفردات لتقديم رؤية جمالية بالاعتماد على المعرفة القائمة على التحليل النفسي والأحلام.

2. أعاد السرياليون رسم الأشكال الفنية المتخيلة وفقاً لخطوط تلقائية آلية يمليها اللاوعي للتحرر من الشكل الواقعي، ويظهر هذا النموذج خاصة في الأعمال الفنية عند تانغي وغسان جديد.

3. أدت الانزياحات العديدة بفعل الضاغط السيكولوجي إلى تشظي وتنوع المتخيلات السريالية من الواقعي الغرائبي إلى التجريد الشكلي غير المألوف كما في أعمال تانغي وخوان ميرو.

4. بدت الأشكال المتخيلة في صور غرائبية تقوم على المزيج غير المألوف للأشياء الطبيعية، وهذا المزيج يربك مشاعرنا ولكن في الوقت نفسه يجعلنا نتعاطف مع الوضع الجديد، الغائية السريالية هي إبراز الصدمة في اللحظة الأولى من غير المألوف ليصبح نظاماً مألوفاً.

وبذلك رفض الفنان التشكيلي السريالي كل أشكال الواقع بما هي عليه في الواقع من أجل إدخال عمليات اللامنطق، والمتخيل غير المألوف الذي يمكنه تغريب الشيء عن محيطه المنطقي، وإعادة تركيبه في صيغة جمالية تهدف إلى تفسير المتناقضات في واقعها المعاش من أجل النهوض بالذات الإنسانية.

الخلاصة

إن التخيل الجمالي هو العملية الذهنية التي تتولد عنها الصور الفنية الجميلة، وتتمظهر في الأعمال الأدبية والموسيقية والمسرحية والسينمائية والتشكيلية بشكل غرائبي تتخلله عمليات هدم وإعادة بناء وتركيب ولاسيما في العصر الحديث، وذلك بهدف تغريب الشيء الموجود، أو إظهار المتخيلات بشكل مادي محسوس.

التمارين

اختر العبارات الصحيحة:

A. الخيال هو الصورة في النفس.

B. الخيال هو الصورة في العمل الفني.

C. الخيال هو الصورة في الواقع.

D. التخييل هو العملية الذهنية التي تتولد عنها الأوهام.

E. التخييل هو العملية الذهنية التي تتولد عنها الصور.

F. التخييل هو العملية الذهنية التي تتولد عنها الأوهام والصور.

G. يعتمد الشعر العربي على المتخيلات الشرقية والميثولوجيا.

H. يعتمد الشعر العربي على الكائنات المركبة.

I. يخلو الشعر العربي من خلائق الخيال الشرقي.

الإجابة الصحيحة:

A. الخيال هو الصورة في النفس.

E. التخييل هو العملية الذهنية التي تتولد عنها الصور.

I. يخلو الشعر العربي من خلائق الخيال الشرقي.

اختر الاجابة الصحيحة:

تُعَد الأوديسة الإغريقية نموذجاً للكائنات المركبة فما هي الكائنات المركبة.

a. إنسان مع حيوان.
b. حيوان مع حيوان آخر.
c. حيوان ثديي مع طائر.
d. كل ما سبق صحيح.

الإجابة الصحيحة: d كل ما سبق صحيح

التقدير الجمالي لخيال الفن السابع يحدث في أثناء الانتقال:

A. من الشكل الواقعي إلى المتخيل.
B. من الوهم إلى الحقيقة.
C. من قوة التركيب الغرائبي.
D. كل ما سبق صحيح.

الإجابة الصحيحة: d كل ما سبق صحيح

القنطور والبيكاسوس والسايكلوب والسّتّير هي:

A. كائنات خيالية.
B. كائنات مركبة.
C. كائنات وهمية.
D. كل ما سبق صحيح.

الإجابة الصحيحة: b كائنات مركبة

معلومات إضافية

"**الكائنات المركبة**": استعمل الأدباء والفنانون هذا النسق من التفكير الخيالي في ابتكار مخلوقات متخيلة، كما اصطلح على تسميتها "الكائنات المركبة"، وهي عادة ما تكون مزيجاً غرائبياً يجمع بين الإنسان والحيوان أو الحيوانات والنباتات، فكل شيء يمكنه أن يتنفس أو يعيش أو تدب فيه الحياة بشكل ما، كما هي في عالم الفنان التشكيلي أودويلون ريدون، أو في ملحمة الأوديسة، ومن هذه الكائنات المركبة:

- القنطور: وهو كائن نصفه الأعلى رجل ونصفه الآخر حصان.
- السّتّير: إله من آلهة الغابات عند الإغريق، له ذيل وأذنا فرس، شهواني مولع بالملذات الحسية.
- البيكاسوس: حصان مجنح، جعل الماء يدفق برفسة من حافره، ويرمز إلى قوة المخيلة عند الشعراء.
- السايكلوب: عملاق ذو عين واحدة وسط الجبين، ورد كثيراً في الأساطير اليونانية وبخاصة في الأوديسة، وكذلك حوريات البحر: "توسا" و"كاليبسو" وبعض الكائنات الأخرى التي تثير المخيلة مثل كلب الجحيم "سيربريوس".

"**كل شيء في الطبيعة مخلوق على نموذج الدائرة والمخروط والأسطوانة**": هذه المقولة تعود إلى الفنان "سيزان" في رؤية الأشياء في الطبيعة بنظام هندسي حتى أفرزت متحولات شكلية عديدة أسست للمستقبلية والتجريدية الهندسية، وهي في ذاتها تعود إلى الفكر المثالي الأفلاطوني الذي رأى الجمال في مثله الأعلى متمثلاً بالخط المستقيم والمنحني وما ينجم عنها من تقاطعات ومجسمات بوساطة الدوائر والمساطر والزوايا، يراجع أيضاً، أفلاطون، الفيلفس، تقديم وتحقيق أوغست دييس، تعريب فؤاد جرجي بربارة عن النص اليوناني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970، ص 273.

المراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، (خيل).
2. القرآن الكريم [سورة: طه، الآية: 66]
3. جبر، فريد، ورفيق العجم، وسميح دغيم، وجيرار جيهامي، موسوعة مصطلحات علم المنطق عند العرب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ص 264.
4. شعيبي، عماد، الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 2004، المجلد التاسع.
5. بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.
6. دوران، جيلبير، الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1994.
7. ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
8. عبد الحميد شاكر، عصر الصورة، مجلة عالم المعرفة، العدد 311، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005.
9. هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.
10. لاكوت، رونية وجورج هالداس، تريستان تزارا، تعريب وتقديم كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981.
11. عبد الأمير شوقي، مختارات أدونيس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.
12. فراي، نورثروب، الخيال الأدبي، ترجمة حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
13. هوميروس، الأوديسة، ترجمة حنا عبود، تحرير الشاعر صموئيل بطلر، دار الحقائق، حمص، سورية، ط1، 2007.
14. أمهز، محمود، الانطباعية في كتاب الموسوعة الفلسفية العربية، رئيس التحرير: معن زيادة، مج2، المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات، معهد الإنماء العربي، ط1، 1988.
15. هيغل، فكرة الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.
16. بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسة الإنسانية والفنون الجمالية والتشكيلية، دار الكتاب المصري، ودار الكتاب اللبناني، القاهرة وبيروت، ط1، 1991.
17. البوشي، يوسف، التصوير السوري بين الوافد والموروث، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، القاهرة، 1995.
18. شاهين، محمود، شاعرية الموضوع والأداء في تجربة الفنان خالد المز، في كتاب خالد المز، الأعمال خلال مراحل حياته الفنية، دار طلاس، دمشق.
19. Robenson, D "1993" Grearge, Milies, father of film fantasy, London: routhtledge.

الوحدة التعليمية السابعة

جماليات المكان

أولاً: تساؤلات في إستطيقا المكان

أجهزت حركة الحداثة في الفنون على نظام البعد الثالث بشكله الكلاسيكي (المنظور الخطي والهوائي) ما أدى إلى انحرافات جمالية لاحقة لهذه التحولات تتسم كل منها بمجموعة منطلقات ومرجعيات تؤسس قوامها الفكري والعملي في نظام وعي قصدي وكيفية في التمثيل الأدائي.

وهذه الأبعاد هي التي تشكل في مجملها المكان الذي تنتمي إليه، أو تتذكره أو تطمح أن تكون فيه، فالإحساس بالمكان يتطلب إدراكاً لشكله بكل الاحتمالات الممكنة.

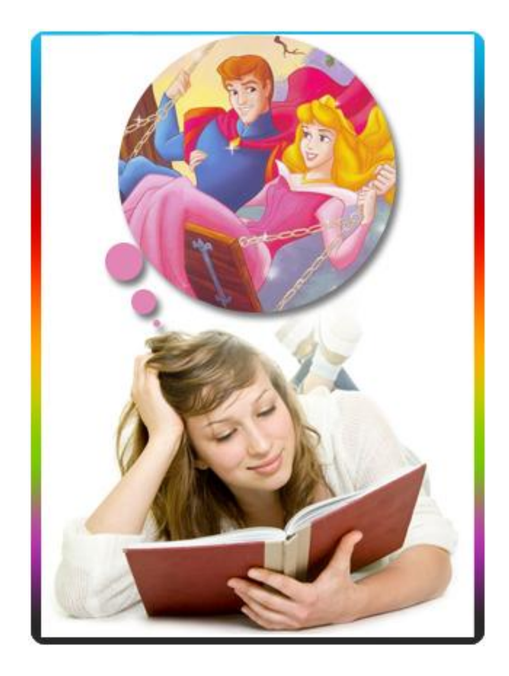
فما هو المكان؟ وما هي الجمالية التي تنبثق عنه؟

وما علاقة المكان بباقي عناصر العمل الفني؟

وهل يمكن أن نتجاوز ذكرياتنا عن كل الأماكن التي عشنا فيها أو ألفناها منذ الطفولة؟

ألا يحدث أحياناً ونحن نقرأ رواية أو نتابع فيلماً سينمائياً أو تلفزيونياً أن تتوقف ذاكرتنا عند مكان ما في الرواية أو الفيلم، فنحدث ما يسمى بتعليق القراءة أو المشاهدة، وتنقطع فيها سلسلة التتابع لأفكار الرواية والفيلم، ثم لا نلبث أن نعود بعد يقظة سريعة لمتابعة الفيلم أو القراءة؟!

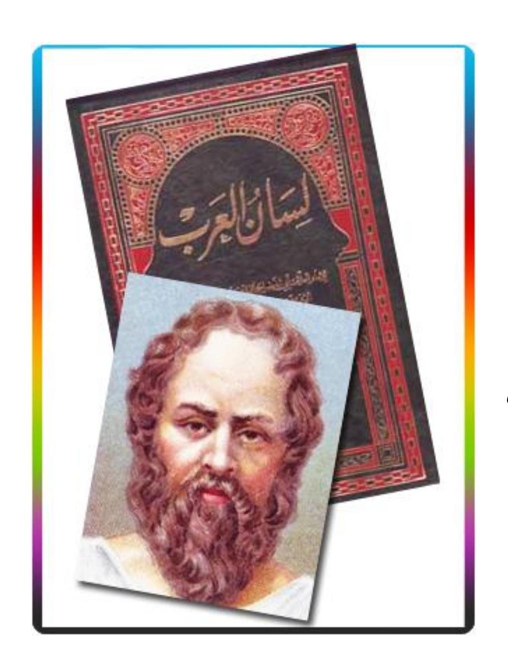
فما هي طبيعة الدهشة التي تستيقظ في داخلنا فجأة عندما نرى مكاناً دون غيره؟



وإذا ما قرأنا رواية معينة أو قصيدة ما تبين أن الصورة المكانية تأخذنا عبر أحلام اليقظة إلى أبعد مما هي عليه في الرواية أو القصيدة، إنها تتعلق بجوهر العمل الفني وبالكيفية التي تتمظهر فيها الصورة لتثير شعورنا بالجمالية والإحساس المنفصل عن المادة النفعية، وبالتالي فإن الصورة الفنية المكانية هي من طبيعة الفنون الجميلة لما لها من تأثير فعال في المخيلة والإدراك الجمالي، وكم توقف "غاستون باشلار" في حديثه عن دهشة جمالية شعورية خفيّة عندما نلتقي بعش لعصفور في الطبيعة بكل أبعاده المكانية ولو كان من طبيعة دائرية.

وعلى الرغم من أنه في تصنيف الفنون نجد فنوناً مكانية وأخرى لا مكانية "زمنية" فإنها جميعاً تتخذ من المكان عنصراً أساسياً في تركيبها مثل الفنون التشكيلية والسينما والمسرح والتلفزيون والأوبرا وحتى الشعر العربي منه على الخصوص لما فيه من خصوصية في البكاء على الأطلال.

ثانياً: مفهوم المكان والأبعاد

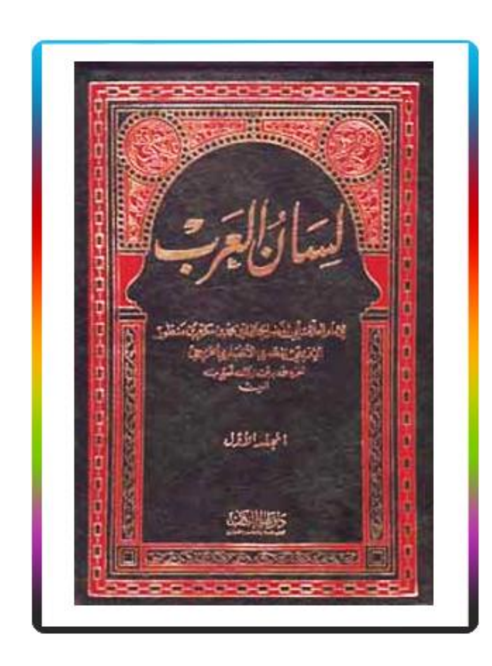


قبل أن نبحث في ماهية المكان وعلاقته بالإحساس الجمالي، يجب علينا أن ندرك مادته الأولى وبشكل مادي، أبعادَه، وجوده، إدراكاً فيزيقياً، نتلمس حدوده، ونعيش بداخله، وما حدود حجمه؟

فإذا كان بالإمكان تلمس الأشياء في الواقع فإن مرد ذلك إلى حجمها الذي يتكون من ثلاثة أبعاد: الطول والعرض والعمق، والتي تشكل فيما بينها ستة اتجاهات أو وجوه.

وهل نجافي الحقيقة إذا قلنا أيضاً إن المكان هو مجموعة من العلاقات الإنسانية في إحداثيات معينة؟! هذه العلاقات هي التي تثبت وجودنا وتمكّننا من أنفسنا، وتجعلنا نشعر بجماليات خاصة ترتبط بحدود الإحداثيات التي تبعث فينا كذاكرة اشتراطية خفايا من المشاعر، وحنينَ الزمن من الماضي إلى الحاضر.

- في اللغة العربية:



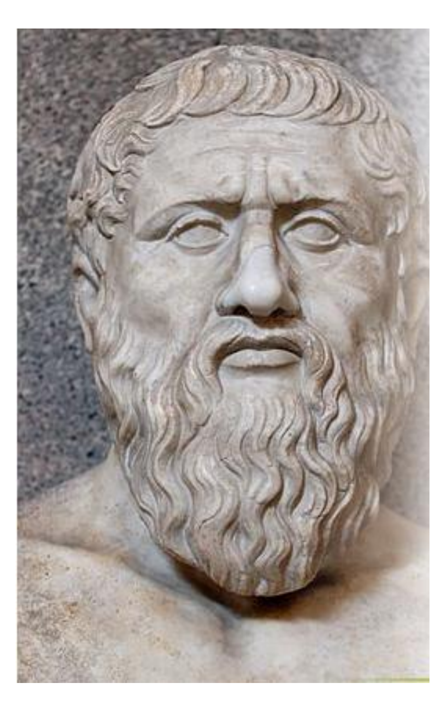
جاء في لسان العرب: "كون: الكون: الحَدَثُ، والكائنة الحادثة وحكى سيبويه: (أنا أعرفك مُذ كنت أي مذ خُلقت..) أي مذ وجدت وأصبح لك وجود فعّال، وتقول العربُ: لا كان: أي لا خُلِق، ولا تكوّن: لا تحرّك أي مات.. [وانعدم وجوده]، والمكان: الموضع والجمع أمكنة وأماكن، والمكانة: المنزلة"، والمنزلة درجة من القيم تحققها العلاقات والأواصر الإنسانية، فهي تدل على مكان مجرد يدرك بالعقل أكثر من كونه مادة، فهو صورة لمادة، صورة ذهنية لوجود معين، يقتضي حدوداً تبدأ من بُعْد واحد أو اثنين أو أكثر من ذلك،

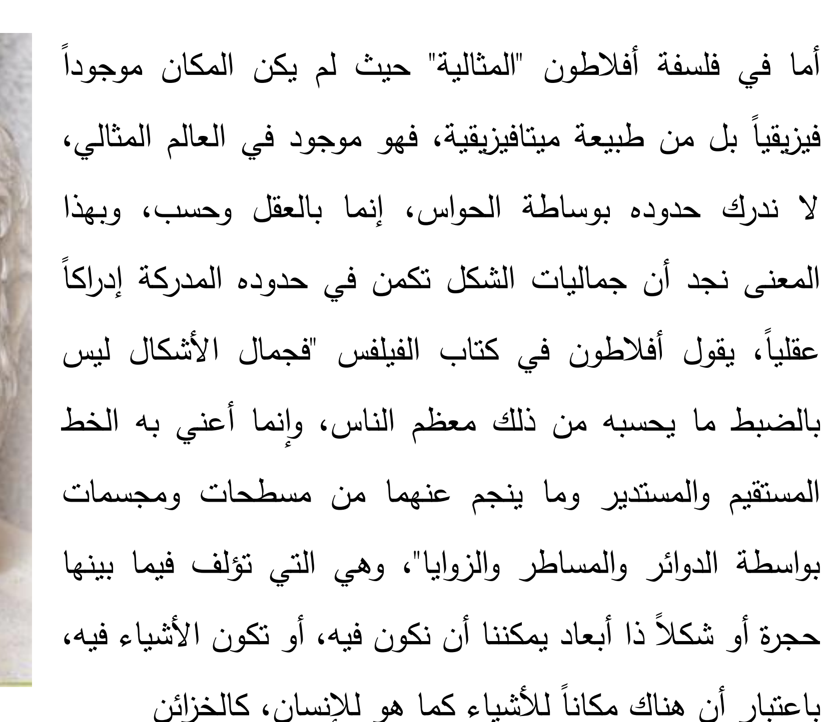
وتتمظهر في القدرة الذهنية على خلق المتصورات المكانية في الفنون.

ومن هنا يمكننا القول إن المكان شكل له أبعاد، وأن نبدأ من البعد الأول حتى نستطيع أن نتفحص المفهوم من جميع جوانبه.

ففي اللغة العربية نجد: "بعد: البُعْد: خلاف القرب" أي له دلالة مكانية قابلة للقياس يمكن أن تكون على خط واحد، فيقال بُعدٌ واحدٌ، وقد حدده "ابن سينا" بالقول: "هو مقدار لا يقبل الانقسام إلا من جهة واحدة" هي جهة الطول، وبهذا المعنى تبدو الخطوط المستقيمة في أبعادها الشكلية أكثر تجريداً من الاشكال الأخرى.

- في الفلسفة الأفلاطونية:





أما في فلسفة أفلاطون "المثالية" حيث لم يكن المكان موجوداً فيزيقياً بل من طبيعة ميتافيزيقية، فهو موجود في العالم المثالي، لا ندرك حدوده بوساطة الحواس، إنما بالعقل وحسب، وبهذا المعنى نجد أن جماليات الشكل تكمن في حدوده المدركة إدراكاً عقلياً، يقول أفلاطون في كتاب الفيلفس "فجمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسبه من ذلك معظم الناس، وإنما أعني به الخط المستقيم والمستدير وما ينجم عنهما من مسطحات ومجسمات بواسطة الدوائر والمساطر والزوايا"، وهي التي تؤلف فيما بينها حجرة أو شكلاً ذا أبعاد يمكننا أن نكون فيه، أو تكون الأشياء فيه، باعتبار أن هناك مكاناً للأشياء كما هو للإنسان، كالخزائن والصناديق والأدراج، وهو ما عناه باشلار بتسميته لبعض الأماكن "بيتَ الأشياء".

ويرى هيغل أيضاً في النسق ذاته أنه "يكون المستقيم بين الخطوط خطاً متناظماً لأنه ليس له سوى اتجاه وحيد، يبقى على مستوى التجريد مساوياً لنفسه على الدوام".

وإذا ما تقاطع خطان أو مجموعة خطوط مستقيمة أو منحنية منبثقة عن نقاط عدة فإن سطحاً سيظهر كناتج التقاطع، فيتشكل مستوى مسطح كالمربع مثلاً، فيصبح الطول والعرض بُعْداً أولاً وبُعْداً ثانياً،

ويحدّده ابن سينا بقوله "حدُّ البعد هو ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين، من الممكن الإشارة إلى جهته، والفرق بين البعد والمقادير الثلاثة [النقطة والخط والسطح] أنه إذا فُرض في جسم لا انفصال في داخله بالفعل نقطتان، كان بينهما بعدٌ ولم يكن بينهما خط، وكذلك إذا تُوهم فيه خطان متقابلان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما سطح، لأنه إنما يكون بينهما سطح انفصل بالفعل بأحد وجوه الانفصال، وإنما يكون فيه خط إذا كان فيه سطح، ففرق إذن بين الطول والخط، والعرض والسطح، لأن البعد الذي بين النقطتين المذكورتين هو طول وليس بخط، والبعد الذي بين الخطين المذكورين هو عرض وليس بسطح وإن كان كل خط ذا طول، وكل سطح ذا عرض".

ثالثاً: المنظور



إذا ما ظهر الشكل المنظور إليه في هيئة مجسم مكعب، أي بتقاطع مجموعة خطوط فيتشكل منها ستة وجوه، ليس بوسع عين الناظر رؤيتها معاً بالطريقة الطبيعية، لكن في الفنون يمكن ذلك بوساطة المتصورات الذهنية التي يقوم الفنانون بتحويلها إلى مادة مرئية في اللوحة كما في المدرسة التكعيبية والمستقبلية في الفنون التشكيلية الحديثة التي وضع أسسها كل من بيكاسو وبراك، وفي الفن الفرعوني والآشوري من قبلُ.

ففي أي مكان يمكن أن نكون حين نتأمل الرسوم الفرعونية "الوجوه الجانبية، والعيون الأمامية"؟ (قانون المواجهة) ألا يتطلب الأمر أن نكون في مكانين في لحظة واحدة؟! مكانين منفصلين؟



وكذلك إذا ما تأملنا التماثيل الآشورية المسماة "حراس الأبواب" التي توهِم الواقف أمامها بأنها ثابتة، والواقف من الجانب توهمه بأنها متحركة وذلك بسبب أن الفنان الآشوري وضع لهذه الكائنات المركبة خمس أرجل، لتوهم الناظر إليها بأنها متحركة بينما عين الناظر في مكان واحد، وهذا ما عمدت إليه فنون التشكيل في الرسم في المدرسة المستقبلية، وخير مثال على ذلك لوحة "امرأة تنزل على الدرج لمارسيل دوشامب"، حيث تظهر المرأة في أماكن عدة بفعل الحركة النازلة على الدرج، ولكن جميع هذه الأماكن ولحظاتها الزمنية المختلفة هي في الكلّ تشكل مشهداً واحداً يقتضي مكاناً وزماناً واحداً أمام عين الناظر.



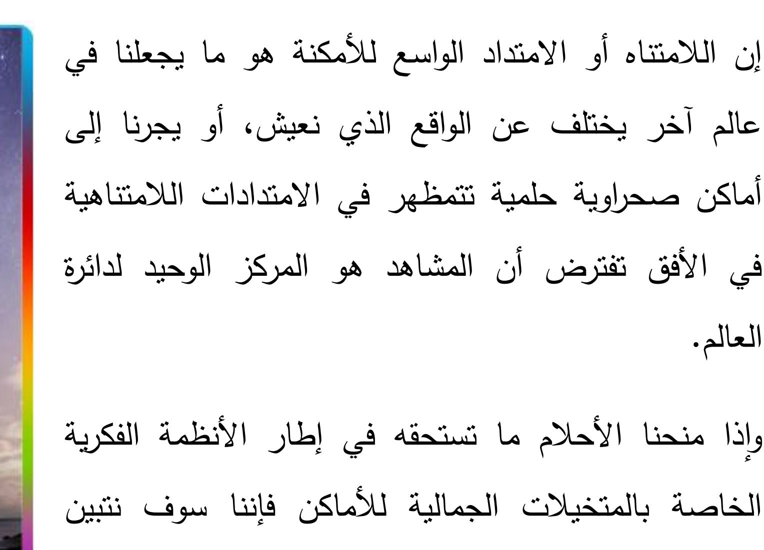
ومن هنا يمكن القول مع "ناثان نوبلر" "إن تمثيل المكعب البسيط ذي الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين يوضح المشكلات التي يواجهها كل فنان في تمثيل التعقيدات اللامتناهية للقوام البشري، وللمشاهد الطبيعية ولدواخل البنايات، ولا يمكن التشديد دائماً على أن من المحال أن يمثل الفنان كل ما يدركه عن أي منظر منفرد, في عالم ذي أبعاد ثلاثة على سطح ذي بعدين".

لذلك يلجأ المصورون إلى إيهامات البعد الثالث بوساطة دراسة المنظور الخطي والهوائي، وتحديد نقاط الفرار الوهمية لتساعدهم في تجسيم الأشياء بالشكل الواقعي بثلاثة أبعاد، وقد ساهم في ذلك أيضاً المنظور الهوائي للألوان الغامق والفاتح وفقاً لدرجات الرؤية البصرية الطبيعية.

ويقول جورج سانتيانا "الإحساس بالمكان هو في جوهره إدراك لمجموعة من الاتجاهات المختلفة والحركات الممكنة التي تحدَّد حسبها العلاقة بين نقطة وأخرى على نحو ما، إدراكٌ لشكل وإن كان هذا

الشكل من أبسط الأنواع الأولية، فالامتداد أو المكان مجرد وجود منفصل عن أي شيء، وكنا نستطيع أن نسميَه المادة الأولى للشكل لو لم يكن في الإمكان وجود الامتداد من دون أي تحديد، فمن الممكن أن يتولد عندنا إحساس بالمكان من دون إحساس بأسواره التي تحدده، بل إن هذا الحدس ذاته هو الذي يجعلنا نظن أن المكان لا متناه".

رابعاً: الأماكن الحلمية



إن اللامتناه أو الامتداد الواسع للأمكنة هو ما يجعلنا في عالم آخر يختلف عن الواقع الذي نعيش، أو يجرنا إلى أماكن صحراوية حلمية تتمظهر في الامتدادات اللامتناهية في الأفق تفترض أن المشاهد هو المركز الوحيد لدائرة العالم.

وإذا منحنا الأحلام ما تستحقه في إطار الأنظمة الفكرية الخاصة بالمتخيلات الجمالية للأماكن فإننا سوف نتبين أنواعاً عديدة تتمظهر بالفنون المكانية واللامكانية، البصرية والسمعية، والأمكنة في أحلام النوم، وأحلام اليقظة التي بدورها تتشعب إلى المتناهية في الصغر والمتناهية في الكبر.



أ- الأماكن الحلمية المتناهية في الصغر



كثيراً ما كان يقول ليوناردو دافنشي للرسامين المبتدئين إن عليهم أن يتأملوا شقاً في جدار قديم، أو الغيوم التي تتشكل في السماء، ففي تلك الخطوط والتضاريس نجد عالماً آخر يشبه عالمنا وأماكن تشبه الأماكن التي نعيش فيها.

وهذا ما يتطلب قدرة على التخيل الحلمي في اليقظة، فالأمر يتطلب منا أيضاً أن نتخيل أنفسنا شبه حشرة، أو كائناً متناهياً في الصغر يستطيع أن يسبح في فضاءات هذه الأمكنة.

يقول الشاعر (أدونيس):

في الشقوق تفيّأتُ

كنتُ أجسُّ الدقائق

أمخض القفارْ

سرتُ أمضى من السّهم أمضى

عقرت الحصى والغبار

كانت الأرضُ أضيق من ظلِّ رمحي – مُتُّ

سمعتُ العقارب كيف تصيء، هديتُ القطا في المجاهل – مُتُّ

انحنيتُ على الأرض أكثر صبراً من الأرض – مُتُّ

انكببت على كاهل الريح

صليتُ

وشوشتُ حتى الحجارْ

وقرأت النجوم، كتبت عناوينها ومحوتُ

راسماً شهوتي خريطة

وأعماقي البسيطة..

الحالم ألغى كل العالم في حلم يقظة تجاوز الأمكنة التي نسكنها، نعبر من خلالها، نتجاوزها إلى حدود المجاز في عالم لا يمكن أن نكون فيه نظراً لصغره.

الحلم ينفذ إلى عمق الزجاجة، ويعبر من عنق الزجاجة إلى متاهات الوجود.

يقول الشاعر توفيق أحمد في قصيدة معنونة (عنق الزجاجة):

في كل مرة أكتشف أن عنق الزجاجة

هو الممر الوحيد الذي أستطيع الخروج منه

دون أن أغيّر بَحَّة صوتي وربطة عنقي.

فمن أعماق ركنه يتذكر الحالمُ جسدَه، وحواسه، وثيابه وهي التي تعيدهُ إلى الوجود من متاهات الأمكنة الحلمية.

ب- الأماكن الحلمية المتناهية في الكبر



وفي الأحلام المتناهية في الكبر يقول غاستون باشلار "ينتج عن هذا التأمل موقف خاص جداً، وحالة داخلية لا تشبه أي حالة أخرى، إلى حد أن حلم اليقظة ينقل الحالم خارج العالم المباشر إلى عالم يحمل سمة اللانهائية" بعيداً عن حدود الأمكنة المألوفة في الحياة العادية، كأن يُحلّق الشاعر في الفضاء أو فوق البحار والمحيطات، أو حتى الغابات ليهرب من المعطيات المباشرة إلى أماكن أخرى، يقول الشاعر توفيق أحمد في قصيدة "نسيت اسمها!!":

أحبُّها

وأنحني أمام ذكرياتنا معاً

بحلوها ومرّها

تكون في معاطفي

....

وكانت العصيّة الندية التي

تقودني كنجمة أدور في مدارها

وكانتظار حلمي المرميِّ عند دارها

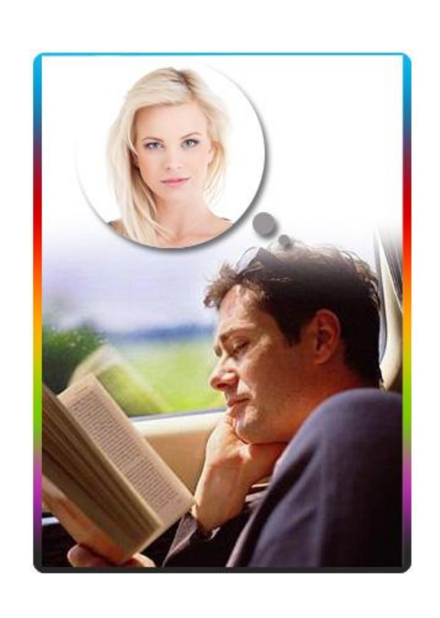
....

يا ليتني أظلّ طائراً حائراً في

أشجارها

فحين يكون المكان غير مألوف بالنسبة إلى الأمكنة العادية، فإننا نستطيع أن نتوقف حتى نرى كيف تكون الحبيبةُ في معاطف الشاعر، وبالمقابل في المقطع الثاني فإنه لا يتخلى عن الحلم بل يبدأ بالتحول إلى أماكن توحي بأنها أكبر من الحقيقة، وخارجة عن المنطق المعقول، فهي فقط في المتخيلات لأحلام اليقظة، حيث تقود الحبيبة شاعرنا (مثل نجمة يدور في مدارها)، أو يرى نفسه مرة أخرى كطير يحلق في سماء عيون امرأة.

خامساً: الأمكنة والزمان



يمكننا أن نتوقف، ونعود لحلم اليقظة الخاص بنا، ونحن نقرأ مقطعاً شعرياً لأدونيس، فنغرق معه، أو ربما وحدنا في فضاءات يرتفع فيها الماضي إلى مستوى الحاضر، يقول الشاعر:

حينما أُغرِقُ في عينيكِ عيني

ألمحُ الفجرَ العميقَ

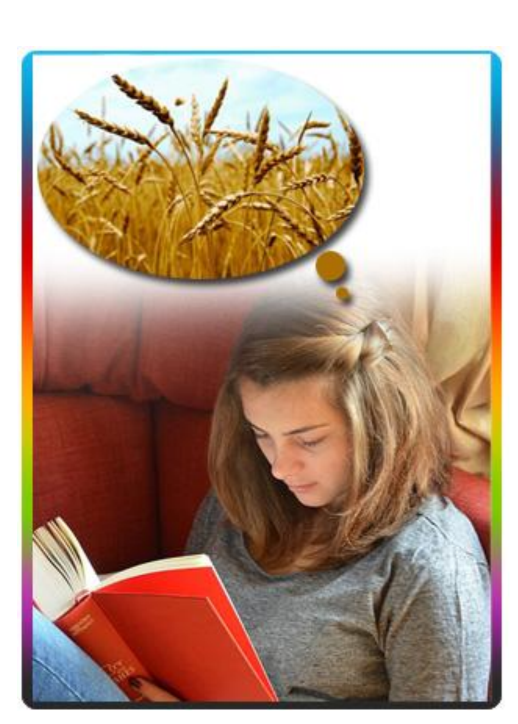
وأرى الأمسَ العتيقَ

وأرى ما لستُ أدري

وأُحسُّ الكونَ يجري

بينَ عينيكِ وبيني..

ففي هذه الأمكنة يتم استرجاع الماضي في ركن التأمل الحلمي المتيقظ ثم تحدث سيالة حركية في الوجود، بل في الكون تأخذنا إلى أبعد ما يمكن أفقياً وعمودياً حيث الزمان والمكان.

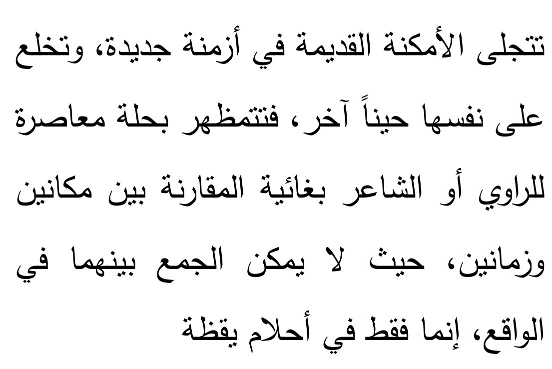


إن دخول الزمان يجعل أحلام اليقظة في دهشة جديدة ذات جمالية خالصة تقودنا إلى أماكن نتثبت بها من جديد، وتنبعث نشوة المكان القديم الذي يتجاوز حدود حياتنا كبشر، لأنه يغوص في مئات بل آلاف السنين لتظهر من جديد الأماكن المهجورة في صورة الحاضر، إنه فعل التزامن، أو نشوة "التعاصر" حيث تعود الذكريات والأحداث القديمة بقدسيتها في اللحظة الراهنة.

فالحقيقة هي كالماضي والحاضر والمستقبل، كما يقولها د.سامي الدروبي في مقدمة كتاب "المجمل في فلسفة الفن

لبندتو كروتشه": "إن تاريخنا هو حقيقتنا، وكما أن الماضي جزء جوهري في الحاضر، فكذلك المستقبل جزء ضروري في كل تغير حاضر، إن التاريخ يعرض لنا الفكر في حقيقته، فالتاريخ لهذا معاصرٌ أبداً، وهو صورة الحقيقة كحاضر سرمدي، ولا نقصد بالسرمدية الخروج على الزمان، وإنما اعتبار الحقيقة كلها مدة واحدة هي الماضي والحاضر والمستقبل".

سادساً: الأمكنة القديمة



تتجلى الأمكنة القديمة في أزمنة جديدة، وتخلع على نفسها حيناً آخر، فتتمظهر بحلة معاصرة للراوي أو الشاعر بغائية المقارنة بين مكانين وزمانين، حيث لا يمكن الجمع بينهما في الواقع، إنما فقط في أحلام يقظة



يقدمها الراوي بدلالات رمزية، فنرى مدناً قديمة وتفاصيل آثارها وغبار عتباتها وحجارتها، وهمسات أناس كانوا قاطنيها، مثل إيبلا وتدمر، وأوغاريت، وحمص، وقاسيون، فهي في أحلام يقظة عميقة التقط صورتها الشاعر أو الأديب، وأعادها إلى الزمن الحاضر كما في أشعار أدونيس، وتوفيق أحمد، ونزار قباني ومحمد الماغوط وغيرهم.

- في الأدب السوري:



من أكثر ما تجلى في الأدب السوري الحديث أيضاً صورة الأمكنة التي يستقيها الأدباء من قصص التاريخ القديم كحكايات ألف ليلة وليلة والتي تعود إلى حدود القرنين الثالث عشر والرابع عشر للميلاد، وأشهرها قصة السندباد، وعلي بابا، وقمر الزمان.

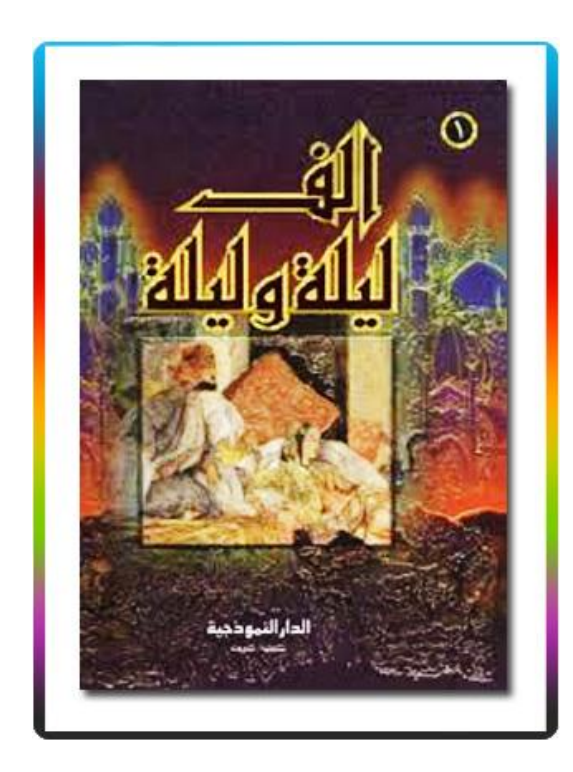
وهناك أمثلة عن الروايات السورية التي تجلت فيها التداخلات المتعاصرة في الأمكنة والأزمنة وهي:

- رواية (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب 1977.
- رواية (رسمت خطاً في الرمال) للراهب نفسه 1999.
- رواية (المخطوفون) لعبد الكريم ناصيف 1991.
- روايتا (الشراع والعاصفة والمرفأ البعيد) لحنا مينة، وقصة (سعاد وسعيد) لعبد السلام العجيلي الواردة في كتابه: حب أول وحب أخير 2003.
- رواية (إنانة والنهر) لحليم بركات بيروت 1995.
- رواية فردوس الجنون لأحمد يوسف داوود وغيرها الكثير من الأشعار والقصص التي أخذتنا بتجوالها بين أمكنة الماضي والحاضر.

وقد كتب هاني الراهب عن روايته (ألف ليلة وليلتان) وصلتهما بألف ليلة وليلة يقول: "لا شك في أن ألف ليلة وليلة كتاب عن الزمن أساساً، ولكنه ليس زمناً في المطلق، أو في فضاءات الذهن المجرد، إنه الزمن العربي الإسلامي!.. هذا التضارب بين صحوة متوهمة وغفوة مازلنا عليها منذ قصص شهرزاد عبّرت عنه ألف ليلة وليلتان بأن جعلت زمن السرد كله في الحاضر، كل الأفعال فيها مضارعة".

في علاقة الأمكنة والأزمنة وتداخلاتها الزائغة بغائية التكثيف الدلالي، يتذكر الحالم كل الأماكن التي يمكن أن تتماثل مع بعضها في الماضي والحاضر، فالأماكن هي ذاتها، دمشق، بغداد، الجزائر، المصباح القديم وخاتم سليمان هما الكفيلان بعمليات الربط الحلمي بين الأماكن والأماكن، فيضيف الراهب متحدثاً عن هذه المعادلة: "إن المكان السردي هو دمشق لكنه من حيث هو مكان رؤيوي يصير بغداد هارون الرشيد، وقاهرة عبد الناصر، وجزائر هواري بومدين، وإن الأحداث تتوالد وتتناسل وتتقطع وتستمر وتتوقف، ليس ثمة ما يوحي بأن هذا الفضاء الزماني سيصل بها ذات يوم إلى خاتمة.. فألف ليلة وليلتان تترك أي حدث في أي مرحلة من مراحله، وتنتقل بلا اكتراث إلى حدث آخر في أي مرحلة من مراحله، وذلك هو المعادل الروائي لبنية مجتمعية مفككة ومتشظية، وتلك هي رواية شهرزاد، لا شيء ينتهي إلا بمجيء الزمن الآخر، الزمن الأبدي، زمن هادم اللذات ومفرق الجماعات".

– التأمل والذاكرة المكانية:



إننا حين ندع الخيال يتجول في خبايا الذاكرة إلى أماكن مهجورة ومأهولة في آن – حيث إنها مهجورة الآن من شخصياتها التاريخية، ومأهولة الآن بشخصيات جديدة ترسم أحداثاً معاصرة – فإن الخصائص المكانية التي تتناول التعبير في الفنون تتحرر من ذاتها، أي هي التي تحطم قيودها الزمنية، وهو الذي يعطي الأعمال الفنية قدرتها على التجدد الدائم ويحفظ لها استمراريتها بكونها أعمالاً فنية حداثية.

ولقد تأثر كثير من أدباء الغرب بحكايات ألف ليلة وليلة وحوادثها وأماكنها التي احتوت مجريات الأحداث، بغداد، البصرة، دمشق، القاهرة، ويقول الباحث والمفكر الجمالي عفيف بهنسي في كتابه الفن والاستشراق عن كتاب ألف ليلة وليلة: "طُبع منه في أوروبا خلال قرنين ما يزيد عن ثلاثمئة طبعة، وأصبحت هذه القصص موحية للكتّاب الإفرنج، بل إن فولتير يعترف أنه لم يزاول فن القصص إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة، كما أن أحد مشاهير القصصيين الفرنسيين تمنى أن يمحو الله من ذاكرته كتاب ألف ليلة وليلة حتى يعيد قراءته فيستعيد لذته"، وهي اللذة الجمالية المتأتية من الحالة الحلمية المتيقظة، فلا جمال من غير لذة غير زائلة.

الإدراك الجمالي للمكان:

إن الإدراك الجمالي للمكان هو الذي يجعلنا نشارك المؤلف في عمله الفني، وأن نعيَ حدود المكان، والغائية من إعادة إظهاره، وهنا قد يتطلب تأملاً ليس عابراً، كتأملنا الطريق والأشجار ونحن مسافرون.



بل إن لجماليات المكان في الأعمال الفنية حظوةً أطول يجب أن تمتد وتتسمَّر في الوقت ذاته، قد يتطلب الأمر إعادة قراءة الرواية مرتين أو أكثر، في كل مرة تتعمق تفاصيل أحلام اليقظة في ذاكرتنا، وإذا لم تتحقق هذه التأملية المتأنية فإن إدراكنا لجماليات المكان سيظل سلبياً للغاية.

وهذا ما يجعلنا نعود لمشاهدة فيلم سينمائي أو تلفزيوني أو لوحة تشكيلية مرات عدة حتى ندرك أن الأماكن ليست كالأماكن العابرة ونحن مسافرون، بل ثمة غائية محددة أرادها الفنان أو الأديب.

سابعاً: المكان في العالم السريالي



إن لوجودنا أو عدمه في الأماكن المهجورة أو المأهولة دلالة جمالية خاصة عبر تخيلاتنا التي تنفتح على تأويلات عديدة، قد تخرج عن سياق النص المطروح، لكن أصدق هذه التأويلات وأدقها هي التي تبقى في حدود البيئة الفكرية للمؤلف أو المخرج، أو المصور في لوحته، ومن هنا يجب أن ندرك بعض المبادئ التي تؤلف مكاناً خاصاً دون غيره في الإطار الذي حددته الأعمال الفنية المنتمية إليه.

ففي الأعمال السريالية نجد أماكن خاوية خالية غير مأهولة، وقد تنعدم فيها المادة والحياة، ولكنها تبقى أماكن ذات دلالة رمزية تثير فينا شعوراً غرائبياً، يتعمّد توجسَ القلق والخوف كأهم سمات للشكل المكاني

في الاتجاه السريالي، كما في لوحات الرسامين ماكس إرنست (1891–1976) وخوان ميرو (1893–1983) وإيف تانغي (1900–1955) وسلفادور دالي (1904–1989).

ففي الحقيقة يقدم هؤلاء الفنانون أماكن لا تتماثل مع الواقع إلا في بعض عناصره، كالسماء والماء والصخور، وبعض الأشياء التي تمثل كائنات غرائبية مركبة، وبذلك تصبح الأمكنة في إبداعاتهم متعارضة مع أي مقابلة عقلانية للواقع.



إن المتأمل في لوحات تانغي أو دالي سيرى عالماً جيولوجياً مختلفاً من المادة الهيولية، وقد تكون غرائبية تماماً عند تانغي حيث يضاعف هذا المكان الانطباع والدهشة بما توحيه من صمت وسكون، وفضاءات واسعة المسافات لا نهائية الحدود، كل هذا من شأنه تكثيف الشعور بالألم والقلق، ولكن سرعان ما يزول هذا التأثير عندما نتوقف عن الغوص في حلم الفنان، ونعود إلى الواقع، واقعنا المألوف حيث يعود الشعور باللذة الجمالية بزوال الألم والإدراك الجمالي لحالة الانتهاء من حلم اليقظة والتخلص من البارانوية Paronoi الخاصة بالفنان السريالي، والتي تجلت بوضوح شديد عند سلفادور دالي.

ثامناً: الأمكنة المركبة

1. إن الجمع الغرائبي بين الأشياء من أهم سمات التأليف السريالي، وهو ما نراه أيضاً في حالات خاصة تقوم على الجمع بين مكانين مختلفين في آن واحد.

وهذه الأماكن ليست بالضرورة من النوع العادي التي يمكن للعين أن تدركها، بل يمكن أن تكون أماكن حسية كالداخل الإنساني والخارج الكوني، وهو ما تجلى في أدب وشعر المتصوفين العرب الذين تجاوزوا المتناقضات ومنهم الحلاج، وهذا ما عبّر عنه عصام محفوظ في كتابه السريالية وتفاعلاتها العربية بقوله: "إن الكسر الإرادي للحاجز الوهمي بين الداخل الإنساني والخارج

الكوني المنعكس فيه أعظم انتصارات الإرادة السريالية حتى ولو اقتصرت الإرادة على المحاولة النظرية، ولئن كان خلاصةَ النظرة التصوفية التأكيدُ على سجن (النفس) في (الجسد) تلك (الورقاء) التي نزلت من المحل الأرفع لتصير سجينة قفص دموي، فإن السريالية في معنى ما هي محاولة لاسترداد سلطات النفس المفقودة في هذا الواقع الأرضي".

2. يقول بروتون في بيانات السريالية: "تذكر بأن فكرة السريالية ترمي إلى استرداد أكمل قوتنا النفسية بهذه الوسيلة التي لا تعدو أن تكون الانحدار المدوخ داخل ذواتنا والإنارة للأماكن المنسقة الخفية والتعتيم التدريجي للأماكن الأخرى، والنزهة في قلب المنطقة الحرام".
فالسريالي لا يبحث عن الأماكن في الواقع وحسب، بل يتعداها إلى أماكن يتخيل أن يكون فيها، إذن متداخلة بسيكولوجيا الإنسان في مساحات مركبة من (كون ونفس) أي من مادة، ولا مادة، ومن هذه مقتطفات من مقولات في الأدب السريالي عند العرب:

"سطح امرأتي أسراب وز"

شوقي أبو شقرا

"أطلتني كجزيرة للراصد في أعلى السارية"

أنسي الحاج

"ادعني لقضاء الليل في فمك"

جويس منصور

3. في أشهر الأعمال الفنية السريالية نجد كائنات مركبة كالقنطور الذي نصفه الأعلى إنسان ونصفه الآخر حصان، والبيكاسوس، والحصان الذي له أجنحة، وحوريات البحر، وغيرها من الكائنات المركبة هي في الحقيقة تعبير عن قدرة السريالي على الاتصال بالعوالم العليا، بأماكن لم يألفها، إنها أماكن سماوية خاصة بعالم الطيور، بينما هو في طبيعته يكون في عالم الأرض اليابسة، وبالتالي فإن التركيب الشكلي هكذا يترافق مع طاقات فوق واقعية للعبور بين الأمكنة، والإحساس بتقلبات المكان واقتحامات الزمان المعيش في كل حالة كفضاء حسي.

4. كان من الضروري في دائرة الجمالية التصويرية للأماكن إظهارها بشكل فني مغاير لما هي عليه في الواقع، وهذا ما تطلب تحطيم الأماكن المألوفة وإعادة بنائها بأساليب التقانات الحداثية الفكرية والمادية، الحسية والعقلية الخاصة بالفنانين والأدباء والمخرجين السينمائيين، فقد غير هؤلاء الفضاءات الممكنة للوجود وموقع الزمن من حيث هو تابع للحظة التي كان يظهر فيها الشيء الموجود، فنتعرف عليه بوساطة الزمن الذي ينتمي إليه حديثاً.

وبالتالي يمكن القول إن تمظهر الأماكن في الفنون التشكيلية الحديثة والمعاصرة هو ظهور جمالي في أعلى مراتب الجمالية المتجددة التي تسعى إلى إدراك محتويات المكان المادية والمعنوية على نحو دقيق.

تاسعاً: تصنيف الفنون

إن بين الفنون الجميلة قاسماً مشتركاً يجعلها جميلة، لكن هذا القاسم قد يتغير وفقاً للمبدأ الذي يُعتمد في التصنيف، فبعض الباحثين الجماليين يجدونه في المكان والزمان، وآخرون ينسبونه إلى طبيعة الحواس.

ومع أن التصنيفات تخضع إلى مناهج ورؤى مختلفة تنبه كل منها إلى المنهج الذي ينتهجه أصحاب التصنيف إلا أن أكثر التصنيفات تداولاً ومنطقية يمكن استعراضها بما يلي:

أ- اعتماداً على المكان والزمان:

وتنتمي إلى مجموعتين وُجدت منذ الكلاسيكيين وهما:

أ. الفنون المتصلة بالمكان: كالعمارة والنحت، والرسم والتصوير والحفر والفسيفساء باعتبار هذه الفنون تشغل حيزاً مكانياً وتعتمد على حاسة البصر.

ب. الفنون المتصلة بالزمان: كالشعر والموسيقا والغناء، وتعتمد فنون هذه المجموعة على الحاسة الثانية من الحواس العليا، وهي حاسة السمع وتدرَك خلال الزمن، ولا تحتاج إلى حيّز مكاني لتشغله، فهي يمكن أن تخضع إلى التكرار في مختلف تقسيمات الزمن دون أن تفقد شيئاً من جمالياتها، وقد أضيفت إليها فنون جديدة كفن السينما والإذاعة والتلفزيون، وفن الرسوم المتحركة.

لقي هذا التصنيف انتقاداً لنقص فيه، وهو غياب فن القصة والمسرح، بالرغم من أنهما يفترضان مكاناً وزماناً معاً لأن آثارهما تقوم بالمكان والزمان في آن.

ب- اعتماداً على الحواس:

وقد قسمت أيضاً إلى مجموعتين:

أ. الفنون التي تدرَك بواسطة الحواس العليا "السمع والبصر": وهي فنون متعلقة بالبصر كالرسم والتصوير والنحت والعمارة، وفنون متعلقة بالسمع كالشعر والأدب والموسيقا.

ب. وفنون تدرك بوساطة الحواس الدنيا "الشم والذوق": كفن تحضير الروائح العطرية والمشروبات والأطعمة، على الرغم من أن هذه الفنون تعتمد على الارتباط بالمنفعة، لذلك ذهب كثير من المفكرين الجماليين إلى استبعادها من الفنون الجميلة، فهي لا تحمل صفة الديمومة، لأنها تزول بزوال المنفعة.

عاشراً: تقابل الفنون

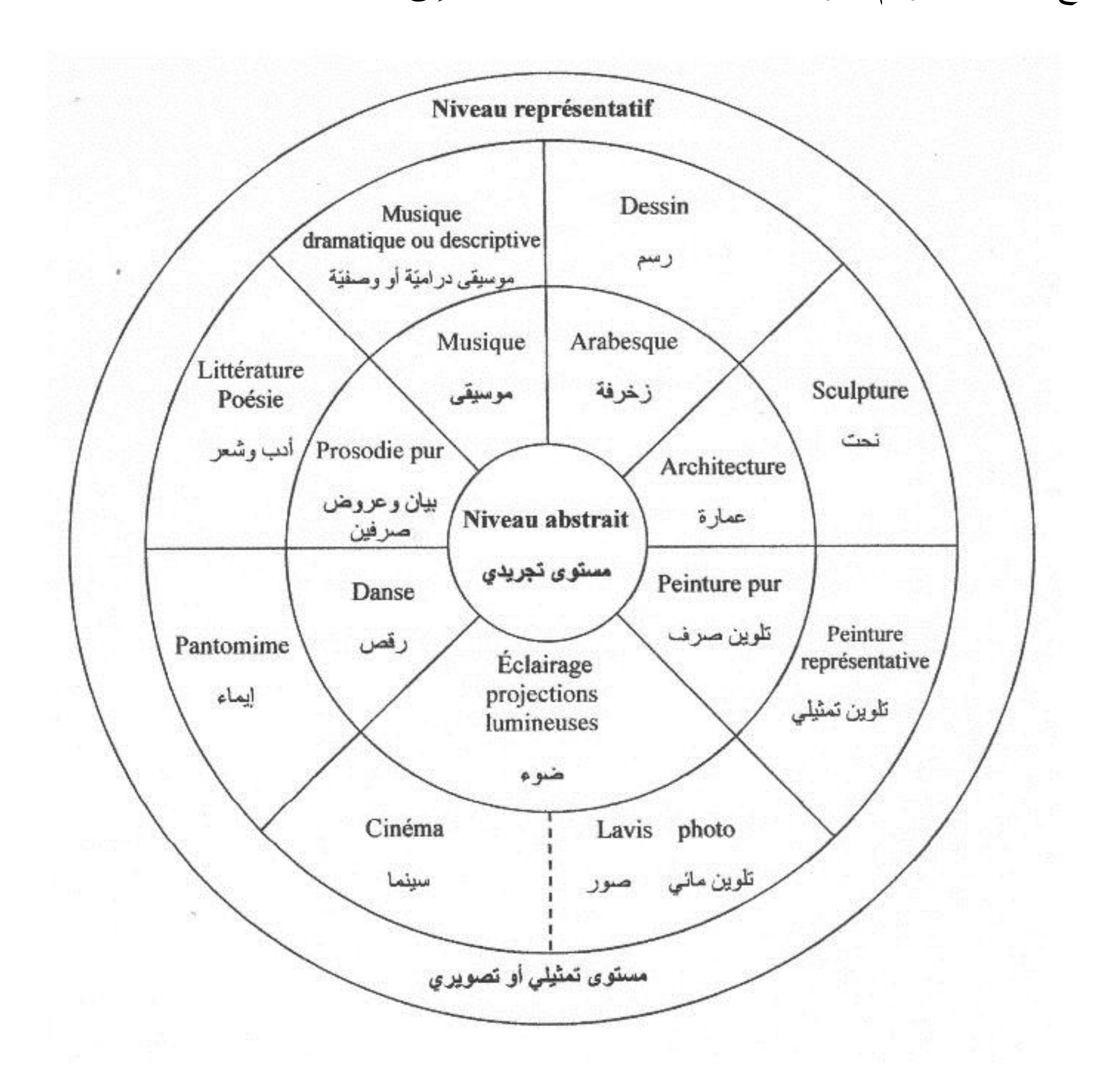
تصنَّف الفنون بدائرة أوسع لا تحدها بداية ولا نهاية، واعتمد هذا التصنيف "إيتان سوريو" حيث وجد أن هذه الفكرة لا تنطوي على التمييز بين الفنون على أساس من الأسس التي لاقت الانتقادات الواسعة من البعض.

وقد حدد أنواع الفنون بنوعين أساسيين:

أ. فنون تمثيلية: 1- الرسم 2- النحت 3- التصوير 4- السينما 5- التمثيل الصامت 6- الأدب 7- الموسيقا الدراماتيكية.

ب. فنون غير تمثيلية: وهي: 1- الزخرفة 2- العمارة 3- التلوين 4- الإضاءة 5- الرقص 6- النظم المقطعي 7- الموسيقا.

ولإيضاح ذلك يمكن رسم دائرتين واحدة تحيط بالثانية ومقسمة إلى سبعة قطاعات.



الخلاصة

يعد موضوع (جماليات المكان) من القضايا الجمالية الهامة في الأعمال الفنية في كافة أنواعها التشكيلية والشعر والموسيقا والأدب والسنيما والمسرح والتلفزيون .....الخ، وقد لقيت جماليات المكان اهتماماً كبيراً منذ الفكر الجمالي الأفلاطوني وحتى الوقت الحاضر، فتم تقسيمها إلى الأقاليم الحلمية المتناهية في الصغر والأماكن الحلمية المتناهية في الكبر وهي تحتاج إلى مخيلة واسعة فاختلفت طبيعة المكان في جماليات الفن حتى قام بعض المفكرين بتقسيم الفنون وتصنيفها اعتماداً على فكرة المكان.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1- المكان في العالم الأفلاطوني يدرَك بوساطة:

A. السمع.

B. البصر.

C. السمع والبصر.

D. لا يدرك بالحواس لأنه في العالم المثالي.

الإجابة الصحيحة: d لا يدرك بالحواس لأنه في العالم المثالي

2- قانون المواجهة في التصوير الفرعوني يتطلب أن نكون في:

A. مكان واحد.

B. مكانين مختلفين.

C. ثلاثة أمكنة.

الإجابة الصحيحة: b مكانين مختلفين

3- الأماكن في أحلام اليقظة:

A. متناهية في الصغر.

B. متناهية في الكبر.

C. الاثنان معاً.

الإجابة الصحيحة: c الاثنان معاً

4- المكان في العالم السريالي:

A. مأهول بالحياة بكثافة.

B. غير مأهول وخاوٍ.

C. مليء بالأشياء غير الحية.

الإجابة الصحيحة: b غير مأهول وخاوٍ

5- دلالة المكان في الفن السريالي:

A. إثارة القلق والخوف.

B. يبعث على الطمأنينة.

C. يثير العاطفة والحنان.

الإجابة الصحيحة: a إثارة القلق والخوف

6- الأماكن في الفنون السريالية:

A. حقيقية.

B. مركبة (فوق واقعية).

C. مألوفة.

الإجابة الصحيحة: b مركبة (فوق واقعية).

7- تصنف فنون العمارة والنحت والرسم على أنها:

A. فنون مكانية.

B. فنون زمانية.

C. الاثنان معاً.

الإجابة الصحيحة: a فنون مكانية

8- تصنف فنون الشعر والموسيقا والغناء على أنها:

A. فنون مكانية.

B. فنون زمانية.

C. الاثنان معاً.

الإجابة الصحيحة: b فنون زمانية

9- الإحساس بالمكان عند جورج سانتيانا يكون عن طريق:

A. الحدس.

B. البصر.

C. السمع.

الإجابة الصحيحة: a الحدس

المعلومات الإضافية

- البارانويا Paronoi من أمراض جنون العظمة يتداخل خيال المصاب فيها مع الأماكن الواقعية، فيؤمن بهذا العالم الغرائبي الذي هو من أحلام يقظة الفنان، والبارانويا أو الذهان التأويلي هو أن "يقوم الإنسان المصاب بتأويل هذياني، هذياني للعالم ولنفسه "الأنا" التي يعطيها أهمية مفرطة"، ولكن ما يميز هذا المرض عن سائر أنواع الهذيان هو المنهجية التامة والمتماسكة والوصول إلى حالة من القدرة الفائقة التي تقود المريض من ناحية أخرى إلى جنون العظمة، أو هذيان الاضطهاد، وله بطبيعة الحال صور متعددة متماسكة عند نقطة انطلاقها، وترافقه هلوسات وتأويلات هذيانية لظواهر حقيقية، ويتمتع المصاب بهذا المرض بصحة عادية ولا يشكو من أي اضطراب [وقد قال دالي في البارانويا]: إن البارانويا استخدام العالم الخارجي ليقنع الآخرين بصحة هاجسه، ويحملهم على الاعتراف بميزة هذه الفكرة الواقعية المغلقة، إن حقيقة العالم الخارجي تُستخدم لتكون استشهاداً موضحاً وبرهاناً، وهي في حقيقة خدمة عقلنا.

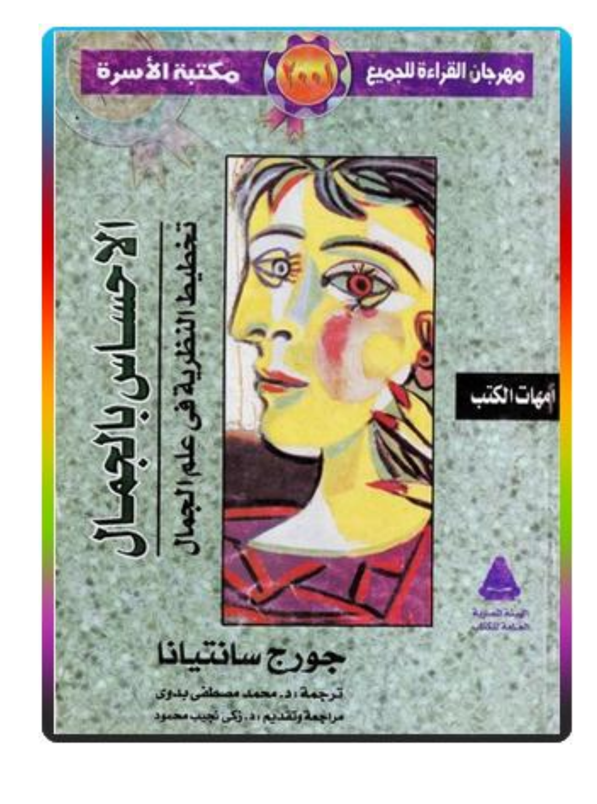
المراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، (بُعد).
2. الأعسم، عبد الأمير، الحدود لابن سينا، في كتاب المصطلح الفلسفي عند العرب، دار التنوير وكيوان، بيروت، ودمشق، ط3، 2009.
3. أفلاطون، الفيلفس، تحقيق وتقديم أوغست دييس، تعريب فؤاد جرجي بربارة عن النص اليوناني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970.
4. هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.
5. نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
6. سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال - تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
7. باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5، 2000.
8. أحمد، توفيق، الأعمال الشعرية، دار بعل، دمشق، ط1، 2010، ص 212، مقطع من قصيدة تحمل عنوان "نسيت اسمها!!".
9. كروتشه، بنديتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة وتقديم د.سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1964.
10. فريجات، عادل، الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات، [5] 2009.
11. بهنسي، عفيف، الفن والاستشراق، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، دار الرائد العربي، دار الرائد اللبناني، المجلد الثالث، ط4، بيروت، 1983.
12. محفوظ، عصام، السريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987.
13. بروتون، أندريه، بيانات السريالية، ترجمة صلاح بروار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

الوحدة التعليمية الثامنة

جماليات الشكل والمضمون

أولاً: أهمية جمال الشكل



يقول "جورج سانتيانا" في مؤلفه الإحساس بالجمال: "إن أهم المشكلات التي تميز علم الجمال هي مشكلة جمال الشَّكل" فما هو الشكل وما المقصود به في علم الجمال؟

ويرى "هيغل" الشكل تظاهراً للأفكار فهو الوحيد الذي ينقل التعبيرات الداخلية إلى الخارج إذْ يقول: "غير أن الجمال لا يمكن لغير الشكل أن يعبر عنه، لأن الشكل وحدة التظاهر الخارجي الذي بواسطته تضع مثالوية الكائن الحي الموضوعية نفسها تحت متناول حدسنا وتأملنا".

الشكل هو الصورة الفنية التي تثبت الأفكار، وتثير عوامل الإحساس الجمالي من خلال الحدس والتأمل، فتتفاعل جملةٌ من الإحساسات متنقلة بين الماضي والحاضر، كما يتمظهر الحاضر فيما يراد أن يكون مستقبلاً، أو ما يمكن أن يكون عليه.

الشكل إذاً هو الذي يوجه إحساساتنا ومعارفنا المتعلقة بالواقع الفيزيائي فلو انعدم وجود الشكل فإننا ننظر بتأمل إلى العدم، أو اللاموجود، وعندئذ يمكن للتجريد وحده أن يتقدم ويعلن عن إمكانات عقلية محضة في الإدراك، ولكن في الآن ذاته هل التجريد مُنَزَّه عن الشكل؟

حتى لا نزيد الأمر التباساً وتعقيداً نتحدث عن الشكل الفني في الفنون الجميلة ولا نتداخل مع بعض الفلسفات العقلية المجردة، التي تتعالى في مفاهيمها فوق الواقع الفيزيقي، وفوق الحواس، وكما يقول "جيروم ستولنيتز" "لو لم يكن الشكل يوجه إدراكنا وينظمه، لكان التذوق مستحيلاً" وهو بهذا المعنى يعيد الشكل إلى الوجود الفيزيقي لأن التذوق الجمالي يتطلب حواس وإدراكاً عقلياً.



ومنه يمكن التساؤل، ما هو الشكل؟ وهل كل شكل يثير فينا الجمال؟ وهل ترتبط المعاني الخاصة للأشياء بالشكل الناجم عنها؟ وإذا ما تفحصنا تاريخ الفن من عصور ما قبل التاريخ، حيث الحجارة المشظاة (الظران)، والأدوات اليومية التي استعملها الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ، فإننا سنجد أن الاهتمام بمعاني الأشياء، ووظائفها يطغى على كل دراسة لأشكالها الفنية، لذا يمكن الحديث عن بناء تاريخ للأشياء من خلال معانيها، ووجود هذه الأشياء على نظام ما هو تأليف يعني ذهنية ما، مرتبطة بذلك الزمن.

وبهذا المنحى نقف على ضفة أهمية دراسة النِّظام الشَّكلي، وبالتالي يمكن أن نفي كلاً من المعنى والوجود حقَّه بتعبير (جورج كوبلر) الذي يعدّ أن هذا الهدف "يثير المعضلة الوجودية المألوفة التي تتعلق بالمعنى والوجود" وهو ما يتطلب فهماً لطبيعة الشكل وبنيته ودراسته دراسة مستفيضة.

ثانياً: مفهوم الشكل



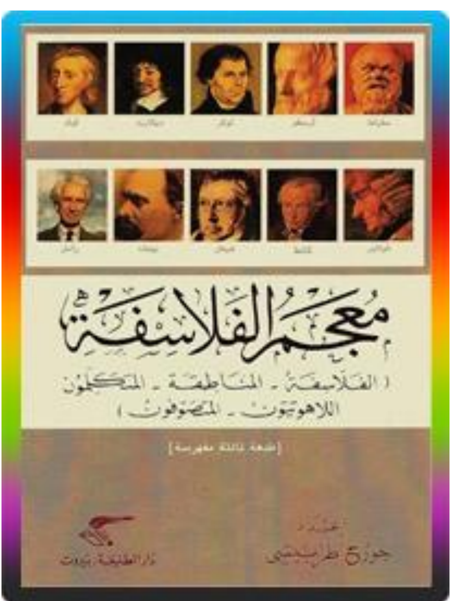
الشكل في لسان العرب يعني: "المِثْلُ: تقول هذا على شَكلِ هذا أي على مثالهِ، وشَاكِلةُ الإنسان شَكله وناحيته وطريقته، تشكَّل الشَّيءُ: تصوّر وشَكَّله صوَّره، والأشكلُ عند العربِ: اللونان المختلطان".

وكذلك فإن الشِّكلُ – بكسر الشين – يحوِّل المعنى إلى صورة محسوسة ذات صيغة جمالية من نوع آخر: "والشِّكلُ غُنجُ المرأةِ، وغَزَلُها، وحُسْن دَلِّها، ويقال: إنها شَكِلةٌ مُشكِلةٌ حسنة الشِّكل"، وبهذا المعنى يتوافق مع جماليات حديثة ومعاصرة أخذت تظهر مع تطور الفنون البصرية، كما تظهر في صور الإعلانات والأفلام السينمائية والتلفزيونية وحتى في البرامج الإذاعية، ولكن يرى بعض المفكرين الجماليين أن هذا النوع من الإحساس لا ينتمي إلى منظومة الفنون الجميلة بكونه يتأثر بشكل مباشر بالغرائز والحواس الدنيا.

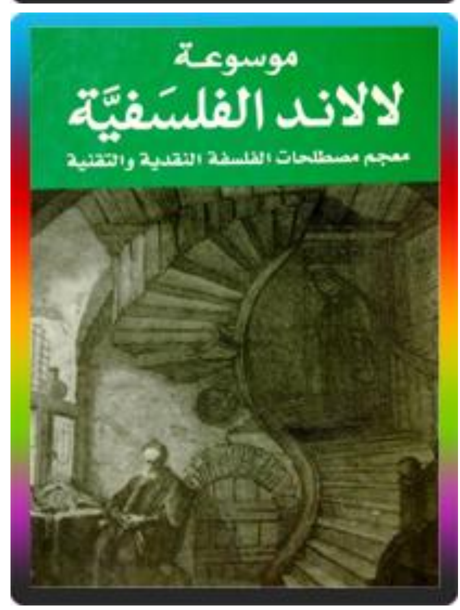
– في الفلسفة:



1. جاء في التنزيل العزيز الحكيم: "قُلْ كلٌ يَعْمَل على شَاكِلَتِهِ" أي على طريقته وجدليته ومذهبه.



2. المعجم الفلسفي فيُعرّف الشَّكل بأنه "الهيئة الحاصلة للجسم بسبب إحاطة بُعْدٍ بالمقدار كما في الكرة أو حدود كما في المضلعات من المربع والمسدس".



3. يختلف الشكل Figure عن الصورة Form في الموسوعة الفلسفية لأندريه لالاند، حيث جاء فيها "أرى من الواجب القول: شكل قبعة وليس صورتها ونظراً لوجود هذا الفارق بين الصورة والشكل، فإن الصورة هي الانسجام الخارجي للأجسام الحية، والشكل هو الانسجام الخارجي للأجسام غير الحية"، ويضيف أيضاً "يتطور المفهوم في العصر الحديث بقوله: الشكل قديماً Figure بالمعنى اللاتيني، وهو ما نعنيه اليوم بكلمة Form بأوسع معنى للكلمة".

4. إن المفكرين الجماليين اهتموا بدراسة الشكل وفقاً للقوانين العقلية وأنظمة تركيبها الجمالي، ولاسيما في فنون الحداثة وما بعدها والمعاصرة، وقد نبه إلى ذلك أندريه ريشار في كتابه النقد الجمالي الذي يعرض فيه آراء "ج.ف.هيربارت" وتأثرَه بآراء كانط "إن جمالية عقلية يجب أن تنحصر في دراسة الشكل"، وبالتالي فإن الجمالية التي يؤسسها الشكل تحاكي فعلاً مخيلة الفنان وابتكاراته وقدرتَه على التنظيم للأجزاء، وعلى ذلك يمكن التمييز بين نوعين من الشكل هما: الطبيعي والفني.



ثالثاً: الشكل الفني والشكل الطبيعي

يختلف ما يدرسه علم الجمال أي "الشكل الفني" عما يدرسه العلم الطبيعي "الشكل الطبيعي" لأن الفن شكل معبر عن الشعور الإنساني، والصفات البنائية له ترتبط بشكل مباشر بالإحساسات والشعور واللاشعور والانفعال والمخيلة والسلوك الإنساني، فالشكل الفني هو الذي يصنعه الإنسان، أما الشكل الطبيعي فهو الموجود مسبقاً في الطبيعة أو مِن صُنْعها.

– التناسق الشكلي:

يعرّف هربرت ريد الشكل الفني بتناسق أجزائه وحسن ترتيبها لتبدو بهيئة مرئية لها تأثيرها الجمالي "وليس شكل عمل فني بأكثر من هيئته أو ترتيب أجزائه، أو جانبه المرئي، ولكننا من الطبيعي حينما نتحدث عن شكل عمل فني ما، فإننا نضمّن كلامنا أنه شكل خاص بطريقة معينة، أو أنه شكل يؤثر فينا بطريقة معينة"، ذلك أن العمل الفني بكل ما يحويه من تنظيم تتكثف فيه العبقرية التي ترتكز على الكفاءة البشرية لتتحقق المتعة الإستطيقية.

– الشكل الفني عند جون ديوي:

أما في الفكر البراغماتي الحديث فيعرّف جون ديوي (1859–1952) الشكل الفني في كتابه "الفن خبرة" انطلاقاً من العمل الفني حيث هو جزء منه على اعتبار العمل الفني هو الصورة الجمالية الأخيرة، بينما الشكل هو عنصر من عناصرها المكتملة، وليس مكونها الوحيد، وبذلك يفصل مفهوم الشكل عن مفهوم الصورة فيقول: "ولكن الشكل لا يخرج عن كونه عنصراً واحداً من عناصر الصورة الجمالية فهو بعيد أن يكون المكون الحقيقي لها" أي المكون الوحيد للصورة الجمالية، ذلك لأن البراغماتي يرى في الواقع شيئاً مادياً غير منقطع عن فائدته، ولا تنفصل في الآن ذاته عن فائدته المعرفية، أو غائية العمل الفني.

– الشكل الفني بين الروح والموضوع:

يستند عفيف بهنسي في تحديد مفهوم الشكل إلى نظام مثالي مبتعداً بذلك عن التحديد الواقعي، فينطلق من الخاص إلى العام، ليزيد التحديد اتساعاً وشمولاً للقيم الجمالية، حيث انتهى إلى أن "الشكل هو صورة التفاعل الجمالي القائم بين الروح والموضوع، والروح هنا ليست كياناً أثيرياً، بل هي ذلك الشعور الداخلي القائم في نفس الإنسان والمبني في حد ذاته على المعرفة الداخلية التي نسميها الإيمان أو العقيدة، والمعرفة الخارجية التي نصطلح عليها اسم الثقافة"، بينما نجد أن جان برتليمي يؤكد أن الوجود الفني لا يتحدد إلا بقيمة القوالب أو الأشكال فهو ضعيف حين يكون الشكل هزيلاً جافاً، غني حين يكون الشكل قوياً أصيلاً" باعتبار أن قوة الشكل وأصالتَه هي التي تبني وتحرك وتفتح الطريق إلى الحقيقة.

رابعاً: إدراك الشكل

يقول هربرت ريد "كما أن بعض الناس مصابون بعمى الألوان، فإن آخرين قد يكونون عمياناً بالنسبة إلى الشكل والسطح والكتلة".

إن فرضية ريد هذه بمثابة تحدٍ كبير للإحساس بجمالية الشكل، فهي تتطلب أن يكون ثمة أناس يرون ولا يدركون، يبصرون أشكالاً ولا يدركون جماليتها بالمعنى الإستطيقي، ذلك أن الواقع يتضمن ذلك النوع من البشر، فالاهتمامات ربما هي المحرك الكبير للإحساس، ولكن مهما كانت اهتمامات المرء فإذا كان لا

يدرك الشكل الفني كإستطيقا، فهو بالضرورة إذن مريض على الأقل بعمى الشكل، أو لنقل هو إنسان كفيف من الناحية الجمالية.



وعلى ذلك يمكن أن نورد المثال بالنسبة إلى الفنان، فها هو سيزان يرى شجرة، يراها بطريقة لم يرها أحد من قبل، تنعكس في شكلها خاصيتُه الأسلوبية، وكذلك عند كاندنيسكي وموندريان يراها من حيث الماهية قبل الوجود، ولا يختلف عن ذلك الفنان علي سليمان حيث يرى الطبيعة والأشجار على صيغ شكلية قلما رآها أحد بالطريقة ذاتها فأنتج لوحات فيها أشكال أشجار ولكنها تخلو من الأشجار، إنها لوحات وليست أشجاراً، وعلى هذا النحو يمكن القول إنه يجب علينا أن نوجه كل طاقاتنا نحو الشكل الفني عندما نشاهده، لا أن ننظر إليه من نافذة القطار ونحن مسافرون، أو من وراء غشاوة زجاج السيارة ونحن عابرون.



ولهذا الأمر بالذات نرى أنفسنا بحاجة إلى إعادة سماع قصيدة ما، أو قراءة كتاب لأكثر من مرة، أو مشاهدة فيلم لأكثر من مرة وأحياناً لإعادة بعض المقاطع بتمهل وتروٍ، ولوحة ما تتطلب منا أن نكون في لحظات من التأمل وليس لحظة واحدة، ولا نستغرب بعض الحالات التي يقوم بها المسؤولون أو المديرون في افتتاح المعارض، حيث يمرون أمام الأعمال الفنية "مرور الكرام" باللهجة المعروفة، ومن هنا نكتشف أنهم مصابون بعمى الأشكال.

جرى في افتتاح أحد المعارض الفنية عام 2015 "تشكيل بالنحت المعدني" للفنان محمد ميرة أن طلب الفنان من المسؤول الذي يفتتح المعرض أن يتوقف ويتأمل ثم يدور حول أحد الأعمال الفنية ليدرك أبعاده وجمالياته من نقاط عدة لعين الناظر، فما كان من المسؤول آنذاك، إلا أن قال بعد أن حك أنفه ومد يده إلى ربطة عنقه: هل تريد أن يرى الناس والحاضرون كيف أن المدير يدور مندهشاً حول قطعة من الحديد؟! هل تريدهم أن ينعتوني بالجنون؟! ليس المقصود من هذا المثال إهانة المدير أو المسؤول بل الإشارة إلى أنه مصاب بعمى الأشكال، إلا أنه بالعودة إلى كلامه نشعر وكأنه تمنى لو كان وحده أمام هذه القطعة الفنية، ليأخذ قسطاً كافياً من الحرية في التأمل، وهو ما يتطلبه إدراك الشكل الفني.

- آلية الإدراك الشكلي:

عمد الباحثون إلى تجارب كثيرة للكشف عن آلية إدراك الشكل من بينها ما كان يُعرف:

- بنموذج الهيكل Template الذي يفترض المطابقة مع المثيرات.
- نموذج آخر يعتمد على الخصائص البصرية البارزة من خلال عمليات التحليل وهي ما تعرف بـ: vusual feature.
- من ثم أكثر تعقيداً في الإدراك الشكلي الذي أخذ اتجاهه بدراسة العلاقات القائمة بين الخصائص الرئيسية للشكل وإعادة تركيبها وبنائها، وهو ما عُرف بالنموذج التركيبي أو البنائي constructive model.

1. يرى قاسم صالح في سيكولوجية إدراك اللون والشكل أن:

"الإنسان نظام باحث عن المعلومات ومنظم لها، والأشكال مجموعة من المعلومات، فالنموذج Template هو نموذج يفترض أن الصور أو الأخيلة البصرية للأشكال التي نراها تكون مطابقة هيكلياً أو بنائياً Structural لأنماط مثيراتها، أي أن صورة الشيء الذي يجري ترميزه في الجهاز العصبي تكون مطابقة لتركيب ذلك الشيء المرئي، أما النموذج الثاني الذي يطلق على نموذج القسمات أو الخصائص البصرية البارزة Vusual Feature فهو يقوم على افتراض أن الإدراك هو عملية تحليلية، وأن الصور والأخيلة البصرية للشكل يجري تحليلها إلى قسمات أو خصائص بارزة تخزَّن، وبفعل تطورنا إدراكياً فإن قوائم القسمات أو الخصائص البارزة هذه تصبح أكبر

فأكبر كنتيجة لزيادة قابليتنا وقدرتنا على التمييز، غير أن ما يعوز هذا النموذج هو افتقاره إلى وصف العلاقات القائمة بين قسمات الأشكال أو خصائصها الأساسية، ومن هنا تبدو ضرورة وجود نموذج آخر يهتم بالعلاقات الرابطة لهذه الخصائص، فبرز النموذج التركيبي أو البنائي Constructive model حيث أخذ بالحسبان طبيعة العلاقات القائمة بين الخصائص الرئيسية".

2. يفترض بعض المتطرفين أيضاً أن إدراك الشكل يقوم عند البعض على نوع من المحاكاة، أو المطابقة بين الشكل الطبيعي "الواقعي" والشكل الفني، وبمقدار ما تتحقق تلك المحاكاة في ذهن المتلقي بمقدار ما يتطور إدراكه للشكل، ولكن هذا النوع من الإدراك لا يتوافق إلا مع الفنون الكلاسيكية، ذلك أن الحداثة أجهزت على كل صلة تقليدية بين الشكل الفني الحديث والشكل الواقعي.

العلاقات الرابطة بين الأجزاء:

إن جمال الشكل لا يرجع إلى مجرد العناصر التي يتركب منها، بل يجب النظر في كيفية ائتلاف هذه العناصر، وتوزعها وتناغمها وتناسبها، فالشكل الإنساني مثلاً يتركب من مكونات عدة في نظامه الفني، ولكن علينا أن ندرك شكلاً إنسانياً في لوحات الكلاسيكيين وشكلاً إنسانياً آخر في أعمال فنية تعود إلى العصر الحجري، وشكلاً إنسانياً آخر يعود إلى الفنون الفرعونية، فبهذه المقارنات وحدها يمكن أن نكتشف طبيعة العلاقات الرابطة بين الأجزاء، وبالتالي تكشّف الجماليات الخاصة بكل مرحلة.

الشكل في العصر الحجري:

إذا ما تأملنا أشكالاً آدمية منذ العصر الحجري القديم فإننا سنجد التركيز في تغيير نسب بعض الأعضاء ولاسيما الجنسية الخاصة بالأنوثة، وفي تضخيمها ليس بدافع غرائزي، بل بدافع الخصوبة، فالأم هي الأكثر خصوبة وقدرة على الخلق بمفهوم الإنسان حينذاك، فكانت الأشكال الآدمية هي أنثوية بالدرجة الأولى.

الشكل في فنون الفراعنة:

في الفنون المصرية الفرعونية فقد كانت ترسم الأشكال الإنسانية بطريقة تسمى قانون المجابهة Frontality حيث تتسم الأشكال الإنسانية بأن الوجه دائماً في حالة جانبية، بينما العيون والأكتاف في

حالة مواجهة، وتعود الأقدام إلى الجانبية، وبذلك التحليل نجد أن اكتشاف العلاقات بين الأجزاء هو ما يقودنا إلى جماليات الشكل الكلي المنبعثة في الفنون الفرعونية من قدسية دينية محددة.

نتيجة المقارنة بين الشكل في العصر الحجري و الشكل في فنون الفراعنة:

من خلال المقارنة بين الشكل في العصر الحجري والشكل في فنون الفراعنة نجد أن الشكل الكلاسيكي في الفن إذا ما حاول إبراز طبيعة العلاقات ذاتها في الشكل الطبيعي فإنه بذلك لا يبدع جديداً إلا بمقدار ما هو مجرد محاكاة "فوتوغرافية" وهذا ما جعل هذا النوع من الفن في حالة مقارنة مع ما تفعله "الكاميرا" التي تفوقت في نقل التفاصيل ودقتها.

ومنه يمكننا أن نتساءل مع سانتيانا إذا ما كانت جميع المنازل المبنية من الرخام متكافئة في جمالها؟ فهي تتكون من العناصر ذاتها، ولو كانت كذلك لكان العامة محقين في اعتقادهم، ويخلص سانتيانا إلى أن "الشكل هو جمع عناصر عدة ولا بد من أن تكون فيه هذه العناصر، وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر"، وبهذه الكيفية تتحول دلالات الشكل ومعانيه الإستطيقية في أساليب ومدارس فنية متباينة في الفنون الحديثة والمعاصرة.

خامساً: الوظائف الجمالية للشكل

رأينا كيف أن الشكل يتألف من مجموعة عناصر، وبالتالي فإن تنظيم هذه العناصر هو الذي يعطيها معناها الجمالي بكونه مصدراً لقيم متباينة، فمن خلال تحقيق الارتباط بكيفية مستقلة لعناصره المادية يتحقق الارتباط الكلي كما في الأفلام واللوحات التشكيلية والسمفونيات الموسيقية، فالعناصر الجزئية تحمل في ذاتها سمات حسية تعبيرية، ثم إن تنظيم هذه العناصر يؤدي إلى تنظيم الدلالة التعبيرية وهو الذي يؤدي إلى زيادة الانفعالية الجمالية، والدلالة الفكرية، ويضفي على العناصر وحدة فنية.



وقد حدد ستولنيتز الوظائف الجمالية للشكل في ثلاث نقاط:



1. الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده، ويوجه انتباهه في اتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحاً مفهوماً، موحداً في نظره.
2. الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها.
3. التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كامنة.



فمن خلال هذه العمليات التي ينتظم الشكل فيها تتحرر منه فكرة الفنان الحميمية، الفكرة التي تسيطر على الشكل كما يسيطر المعشوق على العاشق.

ففي الشكل الفني لم تعد أمثلة الطبيعة بما هي عليه النموذج الأمثل؛ لأن الفنان يتجاوز مظهرها الخارجي وينكره، ومن هذا الإنكار والتجاوز تبدأ الإستطيقا بالتجلي في رنات روحية ونغمات موسيقية، وتوافق لوني بجماليات خالصة بذاتها ولذاتها للتقاطع مع الروحانية الأفلاطونية وتتقاطع مع خطوطه ومسطحاته ومجسماته الهندسية، وهو ما يتوافق مع فنون الحداثة والمعاصرة التي ترى في الشكل وظيفة جمالية تقوم على البناء للوصول إلى حقائق الأشياء، الحقائق الكامنة خلف مظاهر الأشياء وليس لمجرد تمثيل ظواهر الأشياء بحالتها العرضية.

- الشكل الانطباعي:

إذا كان الشكل في الأسلوب الانطباعي يتألف من عناصر عدة كاللون والخط والظل والنور، وهو في المجمل تكثيف لفكرة تنعكس فيها مناخات الطبيعة وانعكاسات وانكسارات الضوء الساقط على سطوح المياه في الأنهار والبحيرات، فهو الذي يفتح الطريق إلى حقيقة الوجود من خلال مظاهر الأشياء تحت الضوء ومتغيراته اللحظية والمناخية.

- الشكل السريالي:

في الشكل السريالي فإن ثمة وظيفة جديدة مختلفة حيث يعلن الشكل أنه الفاتح طريقاً نحو الحقائق الكامنة فيما وراء الوعي والشعور، وخلف الأشياء والحقائق الموجودة وجوداً فيزيقياً، فهو يفتح لنا الطريق إلى اللاوعي والعوالم الحلمية، وعالم الخيال، وعالم الطفولة الغابر، والكامن في الأنا العميقة.

وعليه يمكن القول إن الشكل الفني يعلن ذاته بذاته كجمالية خالصة، ولكن لا يمكن إغفال المشاهد أو المتلقي في الآن ذاته؛ لأن هناك قدرة وكيفية على الإدراك وهي حالة نوعية تختلف على أقل تقدير بين الإنسان السوي وغير السوي، وخير مثال يمكننا ذكره حول رواية "يوليسيس" للروائي الأيرلندي جيمس جويس (1882-1941) باعتبارها من الشكل الإباحي فهي تثير الغرائز الجنسية والشهوانية كوظيفة أساسية فيها، ولقد كان حكم القاضي "وولزي" فيما يتعلق بالمشكلة القانونية أن القصة عندما يقرؤها إنسان سوي لا تؤدي إلى إثاره مشاعره الجنسية أو الأفكار الغرائزية الشهوانية والقانون لا يهتم إلا بالشخص السوي.

وبعبارة أخرى يمكن أن نقف مع فاسيلي أكسيونوف من هذه الحقيقة التي تبرز الوظيفة الجمالية وتنعكس فيها العلاقة التبادلية بين مبدع الشكل والمتلقي "على الكاتب أن يكون من زمرة معاصريه الدموية نفسها، وهنا يكمن سر التفاهم المتبادل" وهو ما يجعل السيالة دافقة بين الشكل الفني وعيني المشاهد وقلبه.

سادساً: الشكل والمضمون

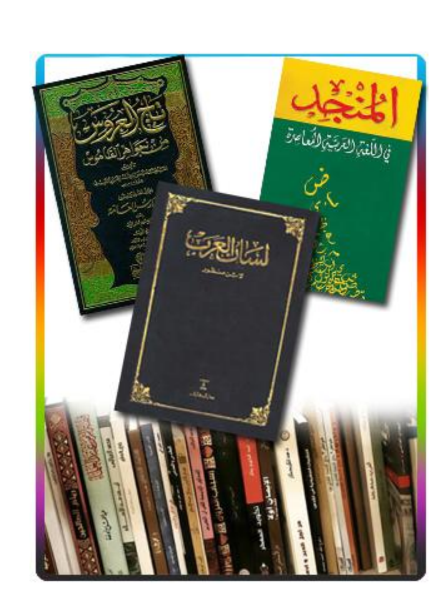


لا يمكن للمرء أن يتجاهل المحصلة الكلية للعمليات الفنية في الشكل أي ما بَطُنَ وما ظَهر في آن وفي تداخل مشترك بين الإحساس كانفعال جمالي، الإدراك كمعرفة عقلية جمالية، أو ما يمكن أن نطلق على هذه المحصلة مضموناً جمالياً، فالشكل والمضمون صُنوان متلازمان في علاقة جدلية لإتمام الصورة الفنية، بل

ويمكن القول إنهما في حالة تضايف مستمر "فالشكل والمضمون مقولتان فلسفيتان تفيدان في استخراج المنابع الباطنية لوحدة وتكامل وتطور الأشياء المادية، والمضمون هو المحصلة الكلية للعناصر، والعمليات التي تكون أساس الأشياء وتحدد وجود أشكالها وتطوراتها وتتابعاتها".

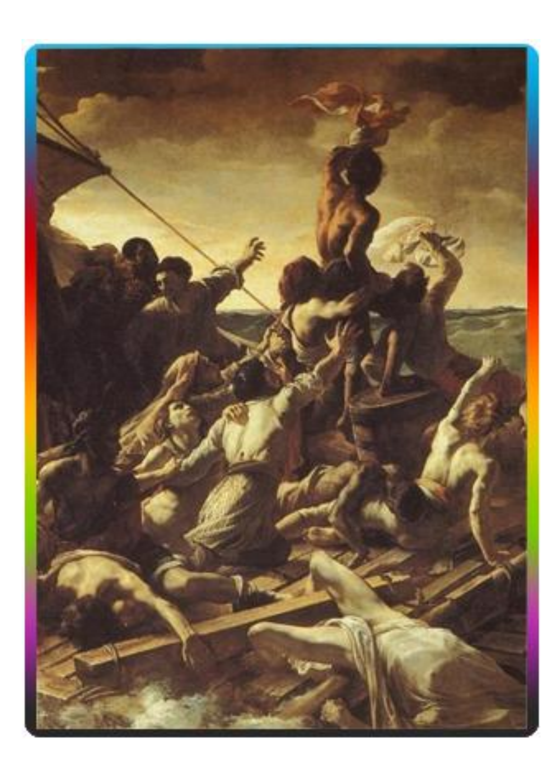
إذن، بين الشكل والمضمون علاقة جدلية تحددها الكيفية الأسلوبية في التركيب والتأليف، ولا يمكن للمضمون أن يظهر (بُعدياً) إلا من خلال الأسلوب بكون العمل الفني يمثل تجربة.

- المضمون في اللغة العربية:



وفي متابعة مادة "ضمن" في قواميس اللغة العربية نجد أن "المضامين: ما في بطون الحوامل من كل شيء، وهي جمع مضمون، ويقال ضَمِنَ الشيءَ بمعنى تضمّنه، ومنه قولهم: مضمون الكتاب كذا وكذا، وفهمت ما تضمنه كتابك أي ما اشتمل عليه وكان في ضمنه، وأنفذته ضمن كتابي أي في طيّه"، وبالتالي يمكن القول إن ثمة توتراً متوازناً بين الشكل والمضمون يتطوران معاً في حضن الفنون فيصبح عند هيغل مضموناً رمزياً، وروحياً خالداً في الفنون الفرعونية، ورمزاً للقوة في الأعمال الفنية الآشورية، ويتجلى بالوعي الجمعي عن المطلق وحقيقة الوجود في الحضارة الإسلامية.

– المضمون في فنون الحداثة:



وفي فنون الحداثة قد يطغى الوعي الفردي على الوعي الجمعي، ولكنه لا يخرج عن إطار الوجود والحدث المشترك للجماعة، كما يحدث في ظل الحروب الطويلة أو التطور المتسارع لأحداث الحياة، فيمكن القول إن ثمة مضموناً دادائياً تفكيكياً، أو سريالياً تحليلياً وتركيبياً قد ترافق مع نزعات الفنون إبان الحرب العالمية الأولى، حيث الحضور اللجوج للمثيرات المقلقة والغموض والتوجس من اللاوعي الذي أخذ يتغلغل في بنية المجتمع ككل ولو لم يكن جميع الفنانين دادائيين أو سرياليين إلا أنهم جميعاً يعيشون الواقع الدادائي والسريالي الغرائبي، حيث القلق والخوف من الدمار الحربي.

لا ينكر الجماليون أن يكون العمل الفني بطريقة ما شكلاً، إلا أن التصور التقليدي للشكل كمجرد شكل لا يسمح لنا بفهمه، فالشكل لا يكون مستقلاً عن الواقع أو الطبيعة، أو الفكر الواقعي في الوجود مهما تسامى، فهو من الواقع وإلى الواقع، والتحولات البينية بين الشكل والمضمون ما هي إلا مراحل كيفية جزئية متتابعة تطول أو تقصر بإدراك الفنان لمبتغاه الكلي أي المحصلة ولو كانت بالمضمون المعرفي،



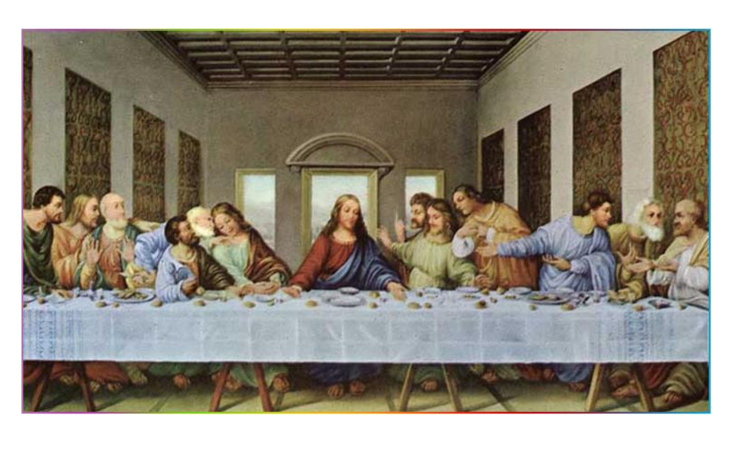
فالسرور بالفهم هو سرور جمالي أفلاطوني الجذور، سرور بالمعرفة، والمعرفة والفهم لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي باعتبار الإنسان مجموعة من الروابط والعلاقات الاجتماعية "ويظهر جدل المضمون والشكل على نحو أخّاذ في التجدد والتطور المطرد الدائمين للمجتمع" حسب الرأي المادي الجدلي.

إن الحكم الإستطيقي يتأسس بالتأكيد على اللذة، والشعور بالانفعال الإيجابي البنّاء الذي يُطهِّر النفس من الانفعال السلبي الهدام، ويظهر هذا النوع الإستطيقي بتعالي الفهم وسموه إلى درجات التجريد الخالص، كما يحدث في الأعمال الفنية التشكيلية ذات المنحى التجريدي أو في الموسيقا والشعر من حيث الإيقاع والنغمات.

فالألحان الموسيقية التي نستمتع بها لا يتوقف استمتاعنا بها على إدراكنا لمعناها، وكذلك تغريد البلابل والعنادل، فهل تتوقف إدراكاتنا الجمالية حتى نسأل الطيرَ ماذا يقول؟ وماذا تعني تغريداته وألحانه؟!

فللموسيقا إذن فعل جمالي وهي تنتمي إلى تصنيف الحاسة العليا المتمثلة بالسمع، فالألحان لها خاصية إثارة الانفعال الحماسي كما في الأناشيد الوطنية وألحانها.

سابعاً: الموضوع الفني والمضمون الجمالي



من أكثر الأشياء جدلية هي علاقة الموضوع الفني بالإستطيقا، ذلك أن الموضوع بحد ذاته قد يحمل قدسية سامية، ويتناوله مجموعة من الفنانين أو الشعراء في الآن ذاته باعتباره حدثاً تاريخياً له أهميته، كالعشاء الرباني الأخير، أو المناسبات الوطنية، فقد يتناول هذا الموضوع سائر الفنانين بمختلف اتجاهاتهم الفنية الحداثية من تعبيريين وسرياليين وحتى التجريديين، وكذلك في أعمال الأدباء في شتى اتجاهاتهم وهنا تكمن جدلية تدور بين الموضوع والعمل الفني، فالموضوع ليس هو العمل الفني، والشكل الفني يتحد بالموضوع، ولكن الأمر مختلف في جمال الشكل الفني بكونه مستقلاً بذاته ولذاته.

وفي مراسم التعلم والأكاديميات نجد أن موضوعاً ما يتناوله مجموعة من طلاب الفن المتمرنين، الموضوعَ ذاتَه، ولكن جمال الشكل الفني متفاوت بين فنان وآخر، فقد يطغى الموضوع على كثير من الأشكال الفنية أو القصائد الشعرية ذات المستوى الهابط.

الموضوع يفرض ذاته على مضمون الشكل:

يمكننا أن نستذكر قول الناقد أ.س.برادليِ A.C.Bradley "يظل الموضوع خارج القصيدة" أو اللوحة، فجمالية الشكل هي إستطيقا يجب أن تنصب على الشكل وحده، حتى لا يبقى المضمون الجمالي متأرجحاً بين الموضوع والشكل.



ذلك أن الموضوع يفرض ذاته على مضمون الشكل ويتقدم على الإستطيقا إذا كان من النوع الذي يتوافق مع ذائقية الجمهور وتوجههم الاجتماعي أو السياسي أو الديني.

يقول الشاعر السوري (علي أحمد سعيد – أدونيس) في كتابه "سياسة الشعر": "ثمة نوعان من الإعجاب بعمل شعري ما: الإعجاب الفني الخالص، والإعجاب الانفعالي – التعاطفي، يقوم الأول على لذة البناء والإتقان والتناسق، ويقوم الثاني على لذة التذكر والتداعيات والتطابق بين ما في نفس القارئ وما يثيره العمل فيها" فالإعجاب الانفعالي والتعاطفي ناجم عن ذائقية الجمهور وموقفه من الموضوع ذلك أن المضمون الإستطيقي للشكل تنحَّى جانباً، وضيّع الموضوع علينا الانفعالَ الإستطيقي المتمثل بجمال الشكل الفني الخالص.

– الشكل لا يرتقي إلى مستوى الموضوع:

من جهة أخرى قد يحدث أن يُصنع فنٌّ أو (شبيه بالفن) رديء لا يرتقي إلى مستوى الموضوع، ولاسيما عندما تتدخل الإيديولوجيات بإسفاف أو بطريقة العبادة العمياء للمنهج أو أن تكون الأشكال الفنية قد فُصِّلت على القياس على أيدي فنانين هواة، فالنتيجة هي فن هابط حول موضوعات سامية، وبالتالي فإن المضمون الجمالي للشكل لا يرتقي إلى مستوى الحدث (الموضوع).

وقد يحدث مثل ذلك في ظل الأزمات والحروب والثورات التي تتطلب فعلاً أعمالاً فنية تساعد في تقدم البنى الفكرية، حيث يتأخر الفنانون أو الشعراء الحقيقيون في إنتاج إبداعاتهم بسبب خصوصية العامل الإبداعي وما يتطلبه من زمن تتفاعل فيه كل عمليات التحليل والتركيب التي تؤدي إلى التحول الجمالي بما يتوافق مع الظرف.

لذلك نجد في ظل هذه الأزمات مضامين شكلية ضعيفة إذا ما قيست بموضوع الحدث، كما في كثير من التماثيل والنصب التي ظهرت في ظل الحروب، وقد تمركزت في بعض الساحات العامة وهي تمثل موضوعات جليلة وسامية كالشهيد والجندي الباسل في الدفاع عن الوطن.

فتلك الأشكال الفنية "الشوهاء" هي الأضعف في التعبير عن ثبات الشكل في الوجود ودوامه، وبالتالي فإن المضمون الجمالي للشكل الفني هنا غير ذي بال في حد ذاته، ويبقى الموضوع سامياً.

وقد صدق الشاعر نزار قباني حين قال عن قصائد كتبت لثوار الجزائر إبان التحرير من الاستعمار، مئات من القصائد كُتبت بشعور صادق وانفعال ساذج ولكن "وددت لو لم تصل هذه المخلوقات الشوهاء إلى ثوار الجزائر فإنهم من دونها بألف خير" ذلك أن الشكل لم يرتقِ إلى مستوى الحدث.

وخلاصة القول: إن الانفعال الجمالي يتطلب فناً خالصاً من كل شائبة، ويجب أن يتسامى حتى على الحدث ذاته، ذلك أن الحدث أو جمالياته قد يتغير بل ويصبح بارداً مع الزمن، إلا أن المضمون الجمالي للشكل – وحتى يحقق معناه الجمالي – يجب أن يبقى خالداً وخالصاً بذاته ولذاته، وكما أن الفن في مضمونه الجمالي قد يكون تمثيلاً جميلاً لشيء ما ليس بالضرورة أن يكون جميلاً، ذلك أن الجوهر في إدراك مضمون الشكل الفني يكمن في عالم النشوة الإستطيقية للشكل ذاته فوق عوارض الزمان والمكان.

ثامناً: المضمون الجمالي والواقعية الاجتماعية

يقر "ن.غ.تشرينشفسكي" أن ثمة اختلافاً بيّناً بين المقولتين "رسم وجهاً بشكل رائع" و"رسم وجهاً رائعاً"، ومن خلال هاتين المقولتين تتمظهر جماليات الفن وجدليته بين مضمون الشكل الفني، ومضمون

الموضوع، ولكن النظرة من وجهة نظر الماركسية تختلف عما هي عليه لدى الشكليين الذين لا يعيرون أهمية للواقع الاجتماعي، بل إن الشكل الدال هو جوهر العمل الفني الخالد.

1- يجد مفكرو الواقعية الاجتماعية أن المضمون الاجتماعي فوق كل مضمون، وبالتالي قد يصدر الناقد حكماً سلبياً على العمل الفني "فالواقع أن أقوى ألفاظ الذم في النقد الماركسي هي لفظ شكلي، وهذا اللفظ يُستخدم في وصف تلك الأعمال "الخالصة" التي تفتقر إلى دلالة اجتماعية"، أي في حال غياب المضمون الاجتماعي، كما في الأعمال التجريدية، والأعمال التي تجعل من الشكل الفني الدال مضمونها الأول.

2- إن أنصار الشكل الدال بمضمونه الإستطيقي يطلقون عبارات من ذات المعنى على مفكري الواقعية الاجتماعية، يقول كلايف بل في كتابه "الفن":

"لم يحدث قط أن وضع أحد العربة بشكل معيق أمام الحصان مثلما فعل تولستوي عندما أعلن أن ما يبرر الفن هو قدرته على تعزيز الأفعال الخيّرة، كما لو كانت الأفعال غايات في ذاتها! إن فعل الجري ليس فيه فضيلة ولا رذيلة، ولكن أن تجريَ بأنباء سارة هو فعل جدير بالثناء، وأن تجري فراراً بكيس إحدى العجائز هو فعل غير جدير بذلك، كذلك فعل الصياح".

إذن إن إستطيقا الواقعية الاشتراكية في منظار الشكلانيين ما هي إلا صورة ناقصة تختلف عن الإستطيقا المتأتية عن الشكل الفني.

3- يجد تشرينشفسكي "أن الجمال الحقيقي الأسمى هو الجمال الذي يجده الإنسان في عالم الواقع، وليس الجمال الذي ينشئه الفن".

بالتالي فإن النتاجات الفنية في جماليات المادية الديالكتيكية تجد مضمونها في الواقعية الاجتماعية كمرجع ومثير أساسي، فهي متولدة عنها، والأعمال الجميلة تكون جميلة بقدر ما يترابط مضمونها بتحول هذه الأعمال من أعمال بذاتها إلى أعمال من أجلنا، إنه مضمون يكمن في عقل الشعب "وفي المقام الأول في ذلك الجزء الأكثر تقدمية ووعياً، وهو يجد التعبير النظري عنه في أعمال الفلاسفة والعلماء ويتجسد في الأعمال الفنية"، وبهذه الرؤية تكمن المضامين في فعالية الفكر الإنساني وقدرتها على عكس حقائق الواقع من أجل الإنسان ووعيه.

الخلاصة

لا يمكن أن يقوم العمل الفني من دون شكل، والشكل الفني هو الذي يحمل الأفكار الإنسانية – كمضمون – وهو الذي يوجه إحساساتنا ومعارفنا، وبالتالي فإن ثمة جمالية عقلية يجب أن تنحصر في دراسة الشكل، باعتباره صورة التفاعل الجمالي القائم بين الروح والموضوع.

وعلى ذلك نميز بين نوعين من الشكل: الفني وهو الذي أوجده الإنسان، والآخر: هو الطبيعي الذي أوجدته الطبيعة، أما علم الجمال فإنه يختص بدراسة الشكل الفني الذي يضبط إدراك الشاهد ويرتب عناصر العمل لإبراز المضمون الجمالي.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1- تأتي أهمية الشكل من:

A. أنه يوجه الإدراك الفني وينظمه.

B. أنه يثير الإحساسات.

C. أنه يفصح عن معاني الأشياء.

الإجابة الصحيحة: a أنه يوجه الإدراك الفني وينظمه

2- يحدد هربرت ريد الشكل الفني:

A. باختلاف مركبات أجزائه وتضادها.

B. بتناسق أجزائه.

C. بتنوع أجزائه.

الإجابة الصحيحة: b بتناسق أجزائه

3- كاندنسكي وموندريان يعتمدان على الشكل:

A. الواقعي.

B. التعبيري.

C. التجريدي.

الإجابة الصحيحة: c التجريدي

4- نموذج الهيكل (Template) في إدراك الشكل يفترض:

A. العمليات التحليلية.

B. المطابقة مع المثيرات.

C. العمليات التركيبية.

الإجابة الصحيحة: b المطابقة مع المثيرات

5- الشكل السريالي يوجه الإدراك نحو:

A. اللون والظل وانعكاسات الضوء.

B. الحقائق الكامنة فيما وراء الوعي والأحلام.

C. العالم الأفلاطوني (المثالي).

الإجابة الصحيحة: b الحقائق الكامنة فيما وراء الوعي والأحلام

6- تأتي أهمية الشكل الفني من:

A. المضمون.

B. الموضوع.

C. الاثنين معاً.

الإجابة الصحيحة: c الاثنين معاً

7- الشكل فوق مستوى الموضوع:

A. دائماً.

B. أحياناً.

C. لا يمكن أبداً.

الإجابة الصحيحة: b أحياناً

8- الشكلانيون يهتمون:

A. بالواقع الاجتماعي.

B. بالشكل الدال.

C. بالشكل الهندسي.

الإجابة الصحيحة: b بالشكل الدال

9- الواقعيون الاجتماعيون والشكلانيون:

A. متوافقون بالرأي نحو الشكل الفني.

B. مختلفون.

C. متنافرون.

الإجابة الصحيحة: c متنافرون

معلومات إضافية

- لا يوجد شيء أكثر امتناعاً من التثبيت في الفكر الفلسفي والفني والجمالي أكثر من موضوع الحقيقة، فهي التي تغيرت بتغير المثال لكل منهج فلسفي منذ مثالية أفلاطون وحتى آخر الفلسفات المعاصرة.

- ولد "جيمس جويس" في دبلن، وفي عام 1903 ذهب إلى باريس لدراسة الطب، وفيما بعد تدرب على الغناء، من أشهر مؤلفاته مجموعة شعرية (1907) ومجموعة قصص قصيرة بعنوان (أهالي دبلن) 1914، وصورة الفنان في شبابه (1917)، ثم ظهرت يوليسيس، بباريس عام (1922) لأنها مُنعت في بريطانيا وأمريكا.

- التضايف بين الشكل والمضمون يعني أنهما متلازمان في الوجود وكل منهما شرط لوجود الآخر.

- إذا عدنا إلى بيانات السرياليين لوجدنا أنه "ليس بين الموقّعين على بيان 1924، رسام أو نحات لكن بعض الرسامين والنحاتين حُسبوا سرياليين، ونظموا برفقة فنانين آخرين أول معرض سريالي في تشرين الثاني 1925، قرن بريتون بالحركة بيكاسو ودوشامب، وإيرنست، وآرب وماسون، وميرو، وبحلول عام 1930 دار دالي وماغريت وتانغي في فلك بريتون، فاكتملت بذلك أولى حلقات الرسامين السرياليين" يراجع آلان باونيس في (الفن الأوروبي الحديث).

المراجع

1. سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
2. هيغل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.
3. كوبلر، جورج، نشأة الفنون الجميلة، ترجمة عبد الملك الناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، 1965.
4. ابن منظور، لسان العرب، (شكل).
5. القرآن الكريم، [سورة الإسراء، الآية: 84].
6. لالاند، أندريه، الموسوعة الفلسفية، ج1، ترجمة: خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001.
7. وهبة، مراد، وآخرون، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، ط2، القاهرة 1971.
8. ريشار، أندريه، النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1974.
9. ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986.
10. بهنسي، عفيف، الفن والقومية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1965.
11. برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970.
12. ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" بغداد، ط2، 1986.
13. صالح، قاسم، سيكولوجيا إدراك اللون والشكل، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2006.
14. سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: د.زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
15. ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، ترجمة: د.فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.
16. روزنتال، م و ب يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1985.
17. ابن منظور، لسان العرب، ج6، (ضمن).
18. مصطفى، عادل، دلالة الشكل، دراسة في الإستطيقا الشكلية، وقراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربية، بيروت، 2001، ط1.
19. ن.غ، تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1983.
20. ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1981.
21. بل، كلايف، الفن، ترجمة د.عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

الوحدة التعليمية التاسعة

الأسلوب الفني

أولاً: مقدمة



إن تمظهر أي عمل فني بشكل ما يقتضي (كيفية) معينة يتحقق من خلالها جماله الفني، وهذه الكيفية أو الطريقة هي ذاتها وسيلة التعبير المنفردة المختلفة الخاصة بكل فنان أو أديب، فهي تمثل بنية فكرية حسية في غاية جمالية أبرزها الفنان في طريقة تركيبية.

ففي قطاع الجمالية الأدبية غَيَّر كثيرٌ من الأدباء أساليب السرد الروائي وتسلسل الأحداث ومرجعيات تفكير الشخصيات وسياقاتها الزمانية والمكانية، حتى لم تعد الرواية مجرد محاكاة تقليدية قصصية لأحداث جرت، بل تعدت ذلك إلى التحليل النفسي أحياناً، أو معالجة ما يمكن أن يكون في المستقبل اللامتناهي من خلال الراهن، كل ذلك عبر تصورات محض شخصية عند الروائي.

وكذلك الأمر في قطاع الجمالية التصويرية التي قامت على تغيرات في الأساليب من خلال ظهور الزمنية في التصوير الحديث والمعاصر كما في التكعيبية والمستقبلية، وهو ظهور جمالي في أعلى مراتب الجمالية الحديثة لما فيه من تمظهر اللامرئي في الأشكال الفنية المحسوسة "المرئية".

كل ذلك كان بوساطة الأسلوب ومرجعياته وتحولاته الجمالية، فما هو الأسلوب؟

ثانياً: مفهوم الأسلوب

الأسلوب علم حديث الدراسة المنهجية في الأبحاث والنظريات الجمالية، وحداثته تتفق مع التغيرات الكبرى التي طرأت على الفكر الفني والجمالي منذ انطلاقة ثورات التحديث العقلية في الآداب والفنون، وهذا لا ينفي شذرات قبل ذلك، فقد ابتدأ في اللغة والآداب قبل الفنون التشكيلية، ثم ما لبث أن ارتدى حلّة لها سمات نوعية تؤلف وجهة وطريقة ومنهجاً في الأداء الفني لإعلان الفكر الجمالي بكل خصوصياته الذاتية.

1- الأسلوب هو طريق يسلكه التركيب الشكلي نحو المضمون، وقد قالت العرب "كل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الطريق والوجهة والمذهب ويُجمع أساليب، والأسلوب: الفن، يُقال: أخذ فلان في أساليب القول، أي أفانين منه"، كما أن ابن خلدون (1332-1406م) ذكر في مقدمته عن الأسلوب ومدلوله في صناعة الشعر ليزيد المفهوم إيضاحاً، فيقول: "ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يُفرغ فيه".

وكان يعني به ابن خلدون كيفية التعبير في المخاطبة "فالمتكلم من العرب حين كانت ملكته اللغة العربية موجودة فيهم، يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطبتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم".

2- جاء في الموسوعة الفلسفية في مفهوم الأسلوب في الفن art in style "يعكس الأسلوب الظروف الاقتصادية والاجتماعية لمجتمع ما، وكذلك الخصائص المميزة والتقاليد الخاصة بالأمة المعينة، ويظهر أسلوب جديد للتعبير عن التغيرات الاجتماعية العميقة، حيثما تظهر علاقة جديدة من أساسها بين الشكل الفني والمضمون الإيديولوجي"، فالأسلوب متغير مرتبط بالعلاقات الاجتماعية، ويتحول إلى علاقات

شكلية كيفية جديدة، أي يتغير الشكل كيفياً بفعل الأسلوب، والعكس صحيح بسبب جدلية العلاقة بين الشكل وأسلوب تشكيله من خلال الرؤية الفكرية للفنان وإيديولوجيته وحساسيته وانفعالاته العاطفية الذاتية.

ونظراً لتغيرات المؤثرات الداخلية والخارجية من منطقة إلى أخرى فإنه يمكننا القول بتأكيدٍ إن أسلوب الفنان الشرقي مختلف عن أسلوب الفنان الغربي تبعاً لتباين هذه المؤثرات وظروف نشأتها، وهذا ما عناه هربرت ريد بقوله "إننا نستطيع أن نقول من دون تحفظ إن الفنان الشرقي لا ينظر إلى العالم أبداً من وجهة نظرنا نفسها".

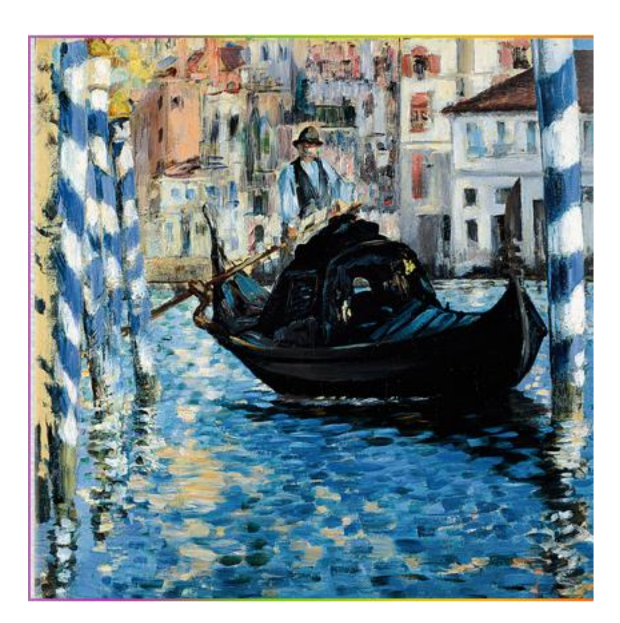
3- يعرف د.سعيد علوش الأسلوب في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنه "طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر بوساطة الكلمات، والتركيبات الأسلوبية "الصياغة الأسلوبية"، بناء عقلي يتوفر على غاية".

4- يقول شاردان إن "الأسلوب هو النغم، والنغم يأتي من الأعماق، إنه الصوت المميز للتربة الداخلية الخاصة".

5- الأسلوب بمعادل الروح في الفن عند كاندنسكي "كل فنان بما أنه ابن عصره فهو مدفوع لأن يعبر عن روح عصره، وهنا يكمن عنصر الأسلوب الفني".

6- الأسلوب هو العامل الحيوي الذي يمثل كيفية تفاعلية للشكل الفني، تتفاعل فيه مجموعة قوى: داخلية تمثل العلاقات بين الأجزاء ومركبات الشكل وعناصره، وخارجية تتعلق بالمنظومة العقلية والحسية للفنان عبر حساسيته للجمالية الخاصة.

ثالثاً: الأسلوب هو الإنسان نفسه



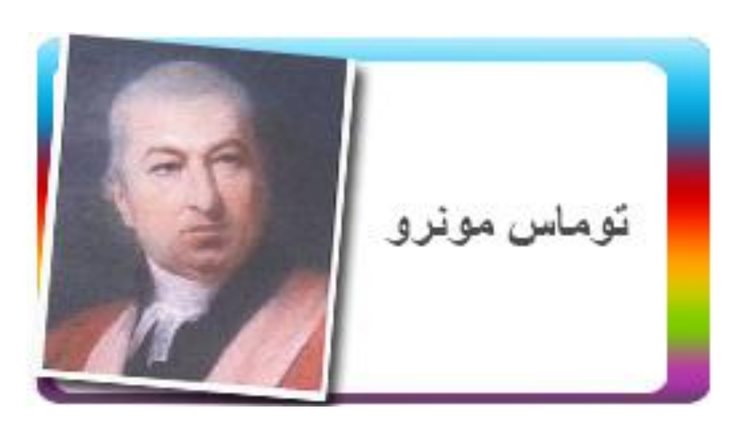
إن كل فنان يعبر بوساطة عمله عن طريقة خاصة في الرؤية والفهم، وتتعلق بالمفاهيم الإبداعية في العصر ذاته، حتى نرى سمة عامة لمجموعة من الأساليب أو المفاهيم الأسلوبية التي تنطوي تحت سمات عامة مشتركة، إلا أنه في الحقيقة إذا ما بحثنا في طريقة مجموعة فنانين – كل على حدة – ينتمون إلى عصر واحد، لتأكد لنا أن ثمة اختلافات فيما بينهم، ففي أواخر القرن التاسع عشر كان الأسلوب الانطباعي في التشكيل بشكل عام، إلا أننا نستطيع أن نميز بين كل واحد من خلال أسلوبه، فالأسلوب العام يقتضي في الانطباعية أن يستخدم الفنان ألوان الطيف الضوئي، واستبعاد اللون الأسود والأبيض الخالص، كما أن الموضوع هو تسجيل انعكاسات الضوء على المياه والمستنقعات وحركة الرياح والمناخ بشكل عام، وبالتالي فإن الصبغة الأساسية هي الخروج من عتمة المرسم إلى ضوء الطبيعة لتصوير مظاهر الطقس، ومع ذلك فإننا سنميز بين أسلوب مانيه ومونيه، وفان كوخ وماري كاسات، إن لكل فنان انطباعي طريقتَه الخاصة.

ولذلك نقول اتفاقاً مع مقولة بوفون في هذا الصدد "إن الأسلوب هو الإنسان نفسه" أو "هو الرجل نفسه".

وعلى الرغم من الانتقادات التي وُجهت إلى هذا المفهوم باعتباره يسند المعرفة الجمالية إلى الفنان، وإذا لم نستطع أن نعرف شيئاً عن الفنان في سياق الأعمال التاريخية فإن المعلومات الأساسية عن العمل تصبح ناقصة، وهذا ما لا يقبله أصحاب هذا الانتقاد.

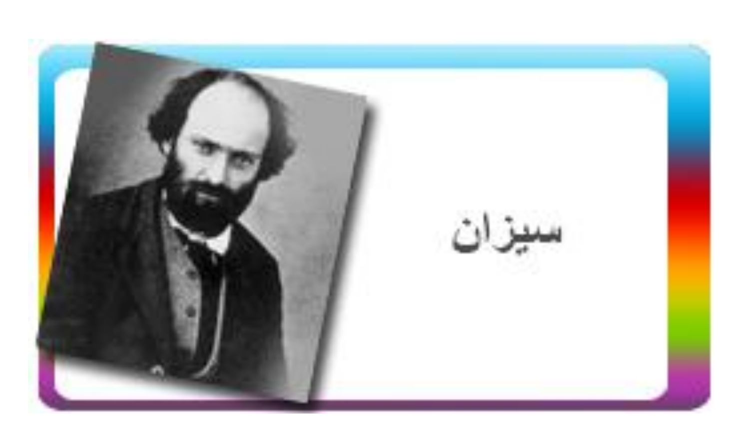
ومن الأهمية أيضاً فيما يختص بنظريات الأسلوب أن نبحث في المفاهيم التي تتناول العدد الهائل من الأساليب الفرعية، وكلما تحدثنا عن الأسلوب العام أصبح أكثر غموضاً وبعداً عن الشخصية الملموسة لأساليب محلية معينة.

وهذا ما دعا "توماس مونرو" للقول في الفردنة الأسلوبية "ففي الأسلوب الشخصي لفنان واحد، وفي لحظة واحدة من حياته الفنية، نقف أمام أسلوب يتسم بخصب كامل، فن بارز، فلا يسعنا إلا أن نقول



(إن الأسلوب هو الرجل بعينه)، ومن ثم فإن المفهوم العام والمفهوم الخاص لهما أهميتهما في ترتيب الأساليب وتصنيفها".

وكما يقول سيزان في الصدد ذاته "إن الأسلوب لا يقلد تقليداً أعمى بل هو ينبع من طريقة الشعور الخاصة، وطريقة الفنان في التعبير"، وهنا تكمن الخاصية الفردية للإنسان نفسه.



ويقول غراهم هوف "إن أكثر الأمور المألوفة في دراسة الأسلوب هي دراسة الأسلوب الشخصي لكاتب من الكتّاب، وأن التأكيد الرومانسي على الأسلوب باعتباره التعبير عن الشخصية الفردية قد نبَّه لذلك حتى القراء غير الأدبيين، وفي الحقيقة إن دراسة الأسلوب الفردي يمارَس عالمياً على مستويات متنوعة من الحنكة التكنيكية" ذلك لما أنتجه العصر الحديث من خلق أساليب جديدة لم يسبق لعصر من العصور أن شهد تعددها أو تنوعها.

رابعاً: أسلوب العصر



إذا كان الأسلوب هو الشخص نفسه بكونه يعكس سمات الشخصية في إطارها النفسي والاجتماعي، فهل يمكن أن نقول إن الأسلوب العام كالرومانسية، أو الكلاسيكية، أو الانطباعية، هي أساليب عامة تعكس أيضاً روح العصر وقضاياه السيكولوجية والسوسيولوجية؟

في ظل الظروف الطبيعية فإن البيئة المحلية تفرض تزيينات معينة كرسوم الأسماء وحركات متموجة لخطوط منحنية على الزوارق الخشبية في البيئات البحرية.

وفي البيئات الإفريقية فإن ثمة رموزاً خاصة ترتبط بالحياة الاجتماعية والدينية تعكس معتقداتها في تصورهم للحياة والموت، أو التعامل مع الطبيعة وهي تشكل رموزاً أو رسومات شكلية خاصة تركت آثارها في الأقنعة الزنجية "الإفريقية".



ويلاحظ أن "هيبوليت تين" عندما أسند دراساته الجمالية إلى ثلاثيته "النوع – البيئة – الزمان" فإنما كان يؤكد أن ثمة سمات أسلوبيةً ترتبط بمجموعة من السكان لهم عقائدهم وطرق تفكيرهم من بيئة معينة وعصر ما.

فالأسلوب هنا هو التعبير المنتظم في الفن لمرحلة اجتماعية محددة يتناول الأزياء والسياسة، والأخلاق والطباع، والموسيقا والشعر والتشكيل، فهو الأكثر تعبيراً عن روح مرحلة محددة من تاريخ الإنسانية، باعتبار أن المرحلة Stage تعني "مكاناً للتوقف على طريق مطروق بانتظام مثل مرحلة في حياة المرء" بحسب قاموس وبستر.



فإذا كان من العسير تشخيص أسلوب مرحلة أو عصر معين فإن معرفتنا بالتاريخ تكون أكثر صعوبة، فإذا ما أردنا التشخيص الجيد لأسلوب عصرنا فإنه "ينبغي ألا ننظر إليه بمعزل عن غيره، بل من خلال مجمل تاريخ الفن بوصفه لحظة من لحظات التطور التاريخي"، تتضمن كل المعطيات والمرجعيات والإيديولوجيات الاجتماعية والسياسية والدينية.

فإذا ما عالجنا ظاهرة أسلوب عصر معين كالانطباعية أو السريالية على سبيل المثال، فإننا ندرك بأن مجموعة من المبادئ العامة والتنظيمات الشكلية قد قبلها فنانون من مختلف الأمزجة وكأنها "قانون يخضعون له طواعية".

فالسريالية في إطارها العام إنما هي سلوك قبل أن تكون أسلوباً فنياً له جمالياته الخاصة وفقاً لمبادئها القائمة على القلق والتوتر والخوف كمرجعيات سيكولوجية وتركيبات شكلية خيالية وحلمية، والجمع بين النقائض أو اللاممكن في الواقع فضلاً عن الفضاءات التشكيلية الواسعة التي تزيد من حدة الشعور بالقلق والتوجس خوفاً من نتائج أزمات المرحلة، والتي تتمثل بالحروب الكبرى، كالحرب العالمية الأولى التي أرخت بظلالها الكثيفة على سلوك الأفراد مجتمعين، فما كان منهم إلا أن سلكوا سلوكاً غرائبياً تمظهر بأسلوب الدادائية ثم السريالية.

خامساً: الانحراف الأسلوبي

إن الأسلوب الفني في إطاره البيئوي والثقافي يرتبط بشبكة من المعطيات الثقافية تشكل فيما بينها القاعدة العامة لمبادئ الأسلوب، كما أن التجديد في الأسلوب يقتضي ألا تنتقل هذه المعطيات بكل مدلولاتها الثقافية إلى الأسلوب الجديد، ولا ترحل معه من مكان إلى آخر أو من حالة لأخرى، بل يتطلب الإبداع في الأسلوب أن ينفصل عن القاعدة العامة ليصبح أثراً مختلفاً بالإحساس الجمالي.

وهذا الانتقال الأسلوبي يعبر عن الرؤية الجمالية الجديدة ويسميه "فاليري" في نظريته الأسلوبية بالانحراف عن القاعدة أو التحول عنها إلى غيرها، ويذكر الدكتور "صلاح فضل" في حديثه عن عبارة "فاليري" أن الأسلوب هو "في جوهره انحراف عن قاعدة ما، وشاركه في الرأي كثير من النقاد، ودعوا إلى ضرورة أن يتعود الباحث تماماً على القاعدة أولاً حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتفرعة عنها"، ومعلقاً على ذلك بسلبية الانحراف أحياناً، فالأخطاء هي بطبيعتها انحراف عن القاعدة أيضاً، وبالتالي يجب أن تحدد المعايير الانحرافية وإلا اختلط الانحراف الخاطئ بالانحراف الموجه.

"وإذا ما كان الأسلوب يتحدد هكذا سلبياً باعتباره انحرافاً، فإنه يتحتم على النظرية الأسلوبية حينئذ أن تحاول إقامة مستوى لا يخطئ للعلاقة بين طرفي الانحراف بالتحديد الدقيق للقاعدة التي يتم الانحراف عنها".

والواقع أن الانحراف عن القاعدة يشكل حالة اغتراب للأسلوب تجعل منه هذه الحالة شيئاً متحرراً من الاستناد الرتيب إلى قواعد ثابتة.

سادساً: التحول الأسلوبي

يقول توماس مونرو "إن التفرد الجزئي للأساليب لا يقف حائلاً دون اشتراكها في عملية التطور، فكل الأساليب والأنماط العضوية يمكن أن تنشأ كتحولات لأنماط سابقة"، وهنا يمكن أن نَعُد الأساليب وحدات حيةً لما لها من ارتباط بحيوية الإنسان وحياته، والحياة بكونها عاملاً متغيراً متبدلاً فإن الأساليب كذلك وتتبعها الجمالية الأسلوبية.

فالتحول الأسلوبي يعني تغييراً في الكيفية و"كل ما تحول أو تغير من الاستواء إلى العوج وتحول عنه، زال إلى غيره"، كما جاء في القاموس المحيط.

- التحول عند أرسطو:

التحول عند أرسطو (384-322 ق. م) فيعني الانتقال من حالة إلى حالة، أو انقلاباً عكسياً "فالتحول هو انقلاب الفعل إلى ضده"، ولا يختلف التحول Transformation في مفهومه الفلسفي عن اللغوي،

فالمعنى واحد، ويقوم على منطق التغيير والانتقال، فالحياة كلها تغير، وكما قالها من قبل هيراقليطس (540–475 ق.م) بأنه "لا يمكن للإنسان أن ينزل في النهر الواحد مرتين"، لأن مياهاً جديدة تتدفق وتتحرك وتتبدل وكل شيء في حالة صيرورة بمفهوم Transformation "أي الانتقال من صورة إلى صورة، وفي المنطق: عملية يجري بواسطتها استبدال قضية أو معادلة جبرية بقضية أو معادلة مكافئتين، وأيضاً عملية استبدال حدود منظومة أولى حداً حداً بحدود منظومة ثانية تتطابق معها بكيفية تواطئية وعكسية".

وإذا ما تقصينا عن ملامح التحول في أحد الأساليب، وما يطرأ عليها من تغيرات بوساطة عوامل عديدة، فإننا سنجد للأسلوب حيزاً ثقافياً معيناً ينتمي إلى عصر معين، وكذلك يوجد حيز اجتماعي، وحيز جغرافي، وحيز زماني، فلكل أسلوب – فردياً أم جماعياً كان – طرقه التي يظهر بها وأدواتُه التي يستعملها، وجمالياته التي يتميز بها، فالأسلوب يتغير كما كل شيء في الحياة.

فالتغير Modification قد يشمل جزءاً دون آخر، أو السطح دون الجوهر فهو عندئذ مرحلة من مراحل الأسلوب في تحوله، فالتغيرات هي ما تطرأ على الأعراض دون الجوهر، باعتبار الجوهر شيئاً "ثابتاً".

والفن بكل تطوراته عبر التاريخ لا يستطيع أن يخترق طريقه إلا بأن يُعدِّل من الأساليب القائمة، وفقاً لكل عصر، وهذا ما يقتضي التحول عن الأساليب التقليدية والبحث عن التجديد.

– التحول الارتدادي:

قد يكون التحول الأسلوبي ارتداداً Reversion أي عودة إلى أسلوب قديم وإحيائه، وليس بالضرورة أن يكون الأسلوب القديم أفضل حتى تتم العودة إليه، بل يمكن أن يكون أسوأ، وهنا نكون أمام ما يسمى بالارتداد النكوصي Regression أي "عودة إلى نمط من أنماط الأسلاف، أو حالة من حالاتهم، وهو عودة ظهور صفة أو صفات الأسلاف، أي عودة إلى شكل أو حالة أقدم قد تكون أفضل أو أردأ، وأبسط أو أكثر تعقيداً".



وإذا كان التحول الأسلوبي نحو قديم ماضٍ بدائي ساذج أي أسوأ مما كان عليه قبل التحول فإننا عندئذ نكون أمام تطور انتكاسي وليس تطوراً تقدمياً وهو ما يسمى Retregression "بوصفه نقيضاً للتقدم، أو تدهوراً واسع النطاق".

– الاستقرار الأسلوبي:



قد يستمر أسلوب فني مرحلة من الزمن، وهو ما يسمى بطراز الفترة دون أن يطرأ عليه تحول واضح أو تغير ملموس، وهذه المرحلة قد تطول أو تقصر تبعاً لعوامل عديدة، منها: سيكولوجيا الفنان أو سوسيولوجيا المجتمع، فتستمر مرحلة زمنية في حالة شبه انتظام لاستكمال عناصر الأسلوب الجديد.

ومن هنا فإن الفن وجمالياته متحولة ومتغيرة ليس فقط تبعاً لحركة الصيرورة نحو المستقبل، ذلك لأن ماضيه ليس أمراً كافياً وحكماً نهائياً لوجوده، فالنظرة إلى الماضي، كثيراً ما تؤدي إلى جعل النظريات المستقرة في الفن تبدو غير كافية وتتطلب تحولاً جديداً.

سابعاً: وراثة الأسلوب

إن الفنان الحديث والمعاصر لم يعد ينظر إلى الأساليب القديمة كي ينتجها مرة أخرى، إلا أن بعض الصفات الأسلوبية قد تعود وتظهر في الأساليب الحديثة، فكما أنه لا توجد أمة أو شعب حديث متحضر يستطيع أن يدعيَ النقاء السلالي الخالص، فإنه لا يوجد أسلوب فني يستطيع أن يدعي النقاء الخالص أيضاً، فثمة سمات وتقاليد مارسها فنانون قدامى عادت وظهرت في الأساليب الحديثة، وقد يطرأ عليها بعض التطور لتصبح بذاتها سمات جديدة مركبة قد تظهر مرة أخرى في فنون المستقبل.

فأكثر الفنون حداثة نجد فنانيها يبحثون في تحمس شديد عن آثار الماضي، بل يسعون أيضاً إلى إحياء أساليب قديمة كالفنون المصرية القديمة "الفرعونية" وما تركه وادي الفرات، وما بين النهرين من سومرية وأكادية وآشورية. ومن هذه الفنون:

1. التكعيبية:

ورثت التكعيبية الحديثة سمات جوهرية من فنون الفراعنة المصريين وهو قانون المجابهة Frontality، وهي سمات خاصة تتعلق بعين الناظر ومكانه، حيث تبدو الأشكال الفنية التي تمثل رسوماً للإنسان بشكل جانبي للوجه، أما العين فتبدو بشكل مواجه، وهذا يقتضي أن زاوية قائمة تمثل "90" درجة بين نقطتين لعين الناظر، وقد ورث الأسلوب التكعيبي هذه السمة عند بيكاسو، ثم عمل على تطويرها في رسم الوجوه، كما قام "روبير دولوني" في الأسلوب التكعيبي الحديث بإضافة نقاط عدة لعين الناظر عندما رسم لوحته "برج إيفيل".

2. السريالية Surialism والمستقبلية Futurisme:

ورثت السريالية Surialism والمستقبلية Futurisme القائمة على الإيحاء الحركي فنونَ الآشوريين وأساليبَهم في إظهار جمالية الحركة الفنية في أعمالهم المسماة "حراس الأبواب الآشورية "، وهي تماثيل أو "كائنات مركبة" تمثل ثيراناً مجنحة بخمس أرجل.

3. الأساليب الفنية لأقصى الشمال الإنكليزي والأسكتلندي:

إن بعض سمات الفن السوري ظهرت في الأساليب الفنية لأقصى الشمال الإنكليزي والأسكتلندي، ويذكر هربرت ريد أنه "لما انتشرت المسيحية شمالاً انطلاقاً من المهد المتوسطي جلبت معها عنصرين فنيين رئيسيين: "الرمزية" ذات مظهر رسمي و"الواقعية" ذات مظهر شعبي، تغلغل العنصر الأول قبل الثاني وبشكل أبعد، فالأسلوب الفني السوري ترسخ في أقصى الشمال من ذلك العالم: في نورثمبريا وهبريدس بينما العنصر الشعبي قد اكتسب القسمات الوجهية العديدة للفن الوثني، الصفة الطبيعية والجمال والتناسق للفن الهلليني المتأخر".

وبناءً عليه يمكن القول إن بعض الأساليب تحمل في جيناتها سمات لأساليب سابقة، وعندما تظهر في أسلوب جديد فإنها تُقابَل بالتحدي وتصبح عرضة للتغير خلال المرحلة الأسلوبية، وبحسب هذه التغيرات يصبح التطور تقدمياً أو نكوصياً.

ثامناً: جماليات الأسلوب في العصر الحديث

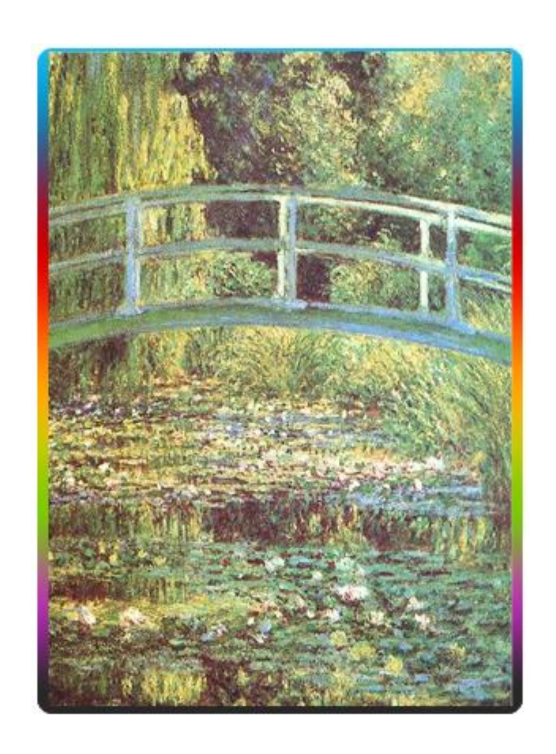
بعد أن درسنا الأسلوب كنشاط حيوي، ففي وسعنا القول إن السمات الأسلوبية الوافرة المختلفة تكوّن رؤية من غير معنى جمالي إذا ما كانت مجرد تكرار لما سبق، فالإضافات النوعية والفردية الزمكانية هي ما يعيد الحياة والحيوية والحركة إلى الأسلوب الجديد.

والأسلوب الجديد في حركات الحداثة الفنية يبلغ حداً جمالياً آخر إذا ما اكتسى برداء الواقع، انعكس منه وفيه، فتداخلت الواقعية بحياة الفنان، تغيرت المثل، وتبدلت الأنظمة البنائية للشكل، وبالتالي حيوية الأسلوب، وبمعنى آخر الكيفية التي تمظهرت بها الأعمال الفنية.

وهكذا نرى أن أهم حركات الفن الحديث كالانطباعية والرمزية والتعبيرية والدادائية والسريالية، وحتى التكعيبية والتجريدية في الفنون التشكيلية ما هي إلا انعكاسات حقيقية لرؤية وسلوك الأفراد والجماعات في مرحلة زمنية معينة.

ومن أهم هذه الحركات الأسلوبية في تاريخ الفن الحديث:

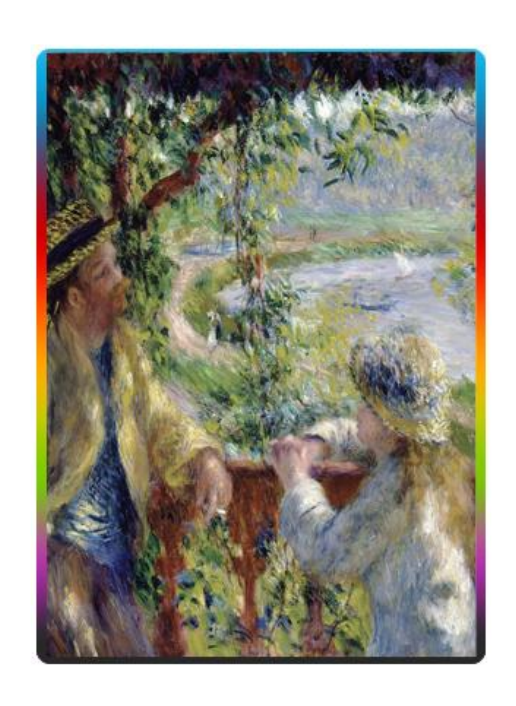
أ- الانطباعية Impressionism:



يكمن الجمال في الأسلوب الانطباعي في اظهار مناخ الطبيعة فهو أكثر ارتباطاً بالحواس، وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن المرجعيات الأسلوبية المتمثلة بالمثير الجمالي لهذه الحركة.

إذ يمكن القول إن الانطباعية هي نظام تأثر بصري بالدرجة الأولى وهي "نزعة سادت في القرن التاسع عشر لدى بعض الفنانين والكتّاب والنقّاد الذين يقتصرون على الحل أو الحكم، وفقاً لانطباعاتهم المباشرة دون الاستعانة بمبادئ أو قواعد الفن الموجودة، ومن خصائصها في فن

التصوير محاولة التعبير عن الانطباع الذي يخلقه الموضوع الفني على نفسية الفنان، ومن بين المصورين الذين تأثروا بهذه النزعة: مونيه، سيزلي، بيسارو، رينوار، ديغا، سيزان، مانيه".



وهؤلاء الفنانون غلبت عليهم تأثيرات المنظر الطبيعي في المدينة بإيقاعاتها المتغيرة بشكل أوسع من التغيرات في الريف، فانعكست هذه الإيقاعات على سيكولوجيا الفنان الانطباعي الذي أراد من خلال هذا الانعكاس التقابلي إيجاد نزعة جديدة تعبر عن إحساسه عن عصبية غير مستقرة، تصور لحظات هاربة في جدلية حركية سكونية، وأضواء وانعكاسات غير مستقرة.

هذا ما دفع "أرنولد هاوزر" لكي يقول إن الانطباعية انعكاس لأسلوب المدن في التغير، والحركة والتحول بقوله "الانطباعية أسلوب مدن؛ لأنها تصف حياة المدينة بما فيها من تغير وإيقاع عصبي ومن انطباعات مفاجئة حادة، ولكنها دائماً عابرة زائلة، وهي لهذا السبب ذاته تنطوي على توسع هائل في الإدراك الحسي".

فالمرجع الجمالي لهذه الحركة الأسلوبية يكمن في العالم الحسي الواقعي، العالم المتغير بزمانية اللحظة التي حاول الفنان تسجيلها قبل زوالها في الواقع المتغير.

كما أن المرجع مستمد من الواقع، لكن ليس بمحاكاته محاكاة تقليدية بل بإدراك الواقع المتغير الذي ينعكس كيفية أسلوبية.

ب- الرمزية Symbolism:

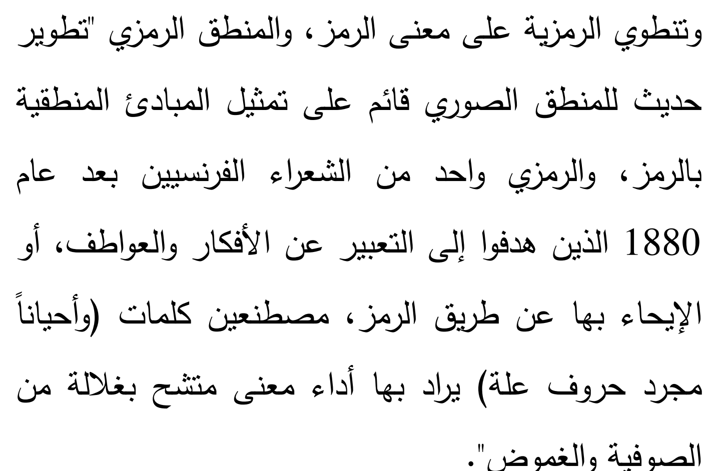


بإمكاننا النظر إلى هذا الأسلوب بوصفه محاولات جديدة مشروعة للتخلص من الرؤية الكلاسيكية والانطباعية لاستخلاص التجربة الكامنة في العالم الحقيقي، الموجود الفعلي بكل أبعاده، والتعبير عنه رمزاً لاستيعاب الأشياء والحوادث، وما تنطوي عليه أو ما ترمي إليه ليصبح فيها الجزء كفيلاً بنقل الدلالة الرمزية.

وقد أعلن "رينوار" أن "التصوير هو أولاً نتاج مخيلة الفنان" وليس نسخاً للواقع كما في الانطباعية.

أصبح الفنانون يرون في مقولة بودلير " أريد حقولاً بالأحمر وأشجاراً بالأزرق، فليس للطبيعة من مخيلة" نظاماً فكرياً تأملياً جديداً قام على تغيرات لتلائم روح العصر بمتغيراته، فلم يعد الفنانون ينظرون إلى الأساليب السابقة على أنها ملائمة وقد سرت الرتابة فيها.

ولذلك نرى التحول الأسلوبي يتطلب شيئاً جوهرياً أكثر أصالة وعمقاً ينبغي أن يحل محل القديم، وقد أصبحت عبارة "رودون" شهيرة في وصف الانطباعية كأسلوب كان سائداً آنذاك بقوله "إن سقفها منخفض جداً" الأمر الذي يتطلب تحولاً جديداً في الرؤية الجمالية.

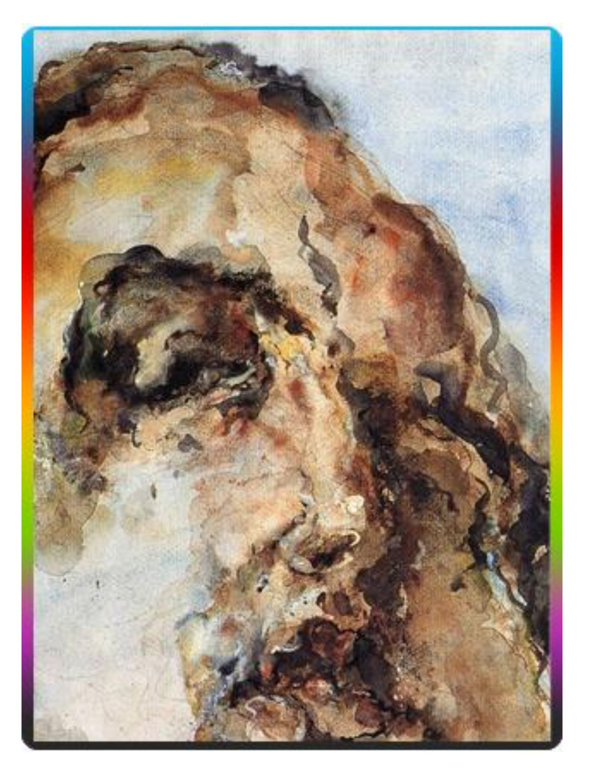


وتنطوي الرمزية على معنى الرمز، والمنطق الرمزي "تطوير حديث للمنطق الصوري قائم على تمثيل المبادئ المنطقية بالرمز، والرمزي واحد من الشعراء الفرنسيين بعد عام 1880 الذين هدفوا إلى التعبير عن الأفكار والعواطف، أو الإيحاء بها عن طريق الرمز، مصطنعين كلمات (وأحياناً مجرد حروف علة) يراد بها أداء معنى متشح بغلالة من الصوفية والغموض".

وقد كان العرض المخصص للحركة الرمزية الذي أقيم في عواصم أوروبية عدة ما بين سنتي 1975-1976 قد اختار سنة 1948 تاريخاً – اصطلاحياً – لانطلاقة الرمزية.

فنرى الرمزية حركة في الفن عُرّفت بأنها "عملية إعطاء معانٍ عامة لأشياء خاصة، بحيث يصبح في إمكان الجزء أن يعرب عن الكل ويشير إليه، ويتضمن هذا الاصطلاح أنماطاً من السلوك" فهي إذن تعتمد الجزء كتعبير يُقصد به توجيه الاهتمام لشيء آخر، فكرة أو واقعة، وهي بذلك تتضمن أشياء ليست مهمة بذاتها، بل ما تشير إليه من أفكار وأفعال وحوادث ذات آثار مهمة.

ج- التعبيرية Expressionism:



ما لبثت الرمزية أن أعلنت عجزها عن التعبير عن الهم الإنساني والقلق والألم تعبيراً مباشراً وصريحاً حيث لم يعد للتلميح والتزيين الزخرفي والإشارة بُعداً كافياً للدلالة التعبيرية فجاء أسلوب التعبيرية بكونها "الصورة الحديثة للرومانسية متطبعة بطابع الفاجعة وذلك بالنظر إلى شعور القلق الذي يصطبغ به زماننا".

إذن جمالية التعبيرية في التخلي عن قناع المظاهر وكما كتب فرانز مارك (1880-1916م) "نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة".

وجاء في قاموس المورد "تعبير Express و Expression تعبير عن المشاعر أو القدرة على ذلك، والتعبيرية Expressionism مذهب في الفن لا يسعى إلى تصوير الحقيقة الموضوعية بل إلى تصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان"، فالتعبيري ينصرف إلى نفسه، يتعمقها ويتفاعل معها ويتعرف إلى مكنوناتها ويعبر عن بواطنه الوجدانية, فالفنان يصور الحدث باهتمام سيكولوجي يساعده في النفاذ إلى أغوار نفسه.

فالتعبيرية مفهوم جمالي ذاتي متطرف في الفردنة الأسلوبية، وفيها "علينا أن ننسى كل القوانين، روحنا هي وحدها الانعكاس الحقيقي للعالم" كما يقول كوكوشا.

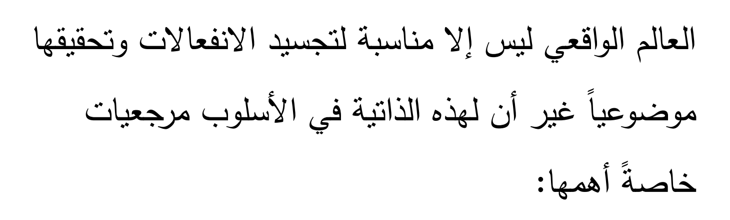


ومن بعض الأمثلة في الفن السوري على الأسلوب التعبيري لوحات (ماسح الأحذية 1963) و(قيلولة ماسح الأحذية 1977) للؤي كيالي وكذلك عند مروان قصاب باشا في لوحته (حي اللاجئين 1963) وأيضاً عند على السرميني في لوحته (القنيطرة على أشلائهم).

تم تنفيذ اللوحة على جناح طائرة فانتوم والتي أسقطت في سوريا في حرب تشرين التحريرية 1973 عندما كان الفنان علي السرميني يخدم ضابطاً في الدفاع الجوي السوري وقد قال الفنان: (كل انسان يملك الحق أن يكون حراً ..يقاوم العبودية والاحتلال .. ويدافع عن أرضه ووطنه وبالتالي حريته ومثل كل مواطنينا كنت سعيداً جداً عند اسقاط طائرة الفانتوم ... بعد الحرب كان هناك مقابر كثيرة لطائرات الفانتوم .. وكان يمكن رؤية حطام الطائرات قرب مدينة دمشق وقرب باقي المدن السورية).

ومن خلال ذلك يمكن أن ندرك التعامل العميق بين ذاتية الفنان والأحداث ذات التأثير العاطفي النفسي.

مرجعيات الذاتية التعبيرية:



العالم الواقعي ليس إلا مناسبة لتجسيد الانفعالات وتحقيقها موضوعياً غير أن لهذه الذاتية في الأسلوب مرجعيات خاصةً أهمها:

1. أولوية المضمون التعبيري والانفعالي على أي صيغة أخرى.

2. التحول نحو تصوير الذات من الداخل، من خلال العمل على تكثيف الشحنات الانفعالية في الموضوعات الإنسانية بمواقفها وملامحها المتغيرة.



3. القلق والألم واليأس، والأزمات النفسية، والاضطرابات العصبية.

4. الفلسفة الوجودية.

5. التفاعل التام بين ذاتية الفنان والأشياء والأحداث ذات التأثير العاطفي.

د- التكعيبية Cubism



وهي أسلوبية خاصة في فن التصوير الحديث حيث أكثر ما تجلت بهذا النوع من الفنون التشكيلية، وقد نشأت في فرنسا على يد جورج براك (1881-1972) وبابلو بيكاسو (1881-1973)، وقد أخذت بالنظرية القائلة (كل شيء في الطبيعة مخلوق على نموذج الدائرة والمخروط والكرة) والتي تُنسب إلى "سيزان" المتأثر برؤية أفلاطون المثالية لجمال الأشكال الكامنة في الخط المستقيم والمنحني وتقطعاتهما.

وكذلك تعود في جمالياتها إلى نظام الرؤية في الفنون الفرعونية المصرية المتمثلة بقانون "المجابهة" Frontality، وإلى الفنان الفيلسوف فيثاغورس (580-497 ق.م) الذي رد العالم إلى عدد ونغم، وقد اعتمد التكعيبيون في هذا الأسلوب على التعبير عن الأشياء بأشكال هندسية بعد إعادة صياغتها وفقاً لرؤية الفنان في الإبصار للأشياء، وإعادة تركيب هذه الأشياء أو عناصرها من خلال العين والتصور العقلي لما لا يرى، أي السطوح غير المرئية للأشياء، فكانت التكعيبية بنوعين: التحليلية والتركيبية.

إن جمالية خاصة بهذا الأسلوب يمكنها أن تتيح لنا الوصول إلى الحقيقة التي تقف وراء ما هو ظاهري.

هـ - السريالية Surrealism:

مع ظهور علم النفس الحديث والتحليل الفرويدي ظهر الأسلوب السريالي ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية 1919-1939 كرؤية جديدة يتجاور فيها المألوف مع غير المألوف، ومن أجل تقديم خطوة جديدة في الفن وجمالياته في ضوء المعرفة النفسانية والتصورات الكامنة فيما وراء الوعي المباشر "من الوعي الباطني" أي خارج حدود المراقبة العقلية الواعية، وقد تعددت تعريفات السريالية منها:

1-تُعرّف السريالية بحسب قاموس المورد بأنها "الفوواقعية"، وما فوق الواقع Surrealism مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن نشاطات العقل الباطن بصور يعوزها النظام أو الترابط.

2-في الموسوعة الفلسفية العربية "يُنسب إلى غيوم آبو لينير استنباط كلمة سريالية، إذ يبدو أنها وردت للمرة الأولى سنة 1917 سواء في النص الذي كتبه مقدمة لبرنامج ماليه آريك ساتي Parade الذي وجد فيه شيئاً ما يتعدى الواقعية une sartedesur – realisme أو في عبارة الدراما السريالية drama surrealism التي جعلها عنواناً فرعياً لمسرحيته ضروع تيريزياس les mamelles de Tiresias، ثم أصبحت هذه الكلمة متداولة في الأوساط الثقافية الطليعية بعد أن أسس "أندريه بروتون" و"لويس أراغون" و"فيليب سوبو" مجلة أدب 1919".

3-يعرف أندريه بروتون Andre Broton السريالية في البيان الأول بأنها "آلية نفسانية صافية يمكننا أن نعبّر بواسطتها إما كتابة وإما شفوياً، وإما بطريقة أخرى عن سير الفكر الحقيقي، ما يمليه الفكر في غياب أي مراقبة يمارسها العقل".

ومع توقف الحركة الدادائية في أواخر عام 1924 عمد بروتون إلى نقل الحركة من مرحلتها الدادائية إلى المرحلة السريالية، وإلى جمع بعض من الفنانين والشعراء لإصدار البيان الأول للسريالية 1924، فكان هانس أرب وماكس إرنست من الفنانين التشكيليين وإيلوار وبيريه من الشعراء، فكان لا بد من البحث عن اهتمامات جديدة ومصادر مثيرات جديدة، وقد وجدها أندريه بروتون حينذاك في اللاوعي والتحليل النفساني للأحلام والتخيلات الغرائبية.



وقد وجد السرياليون عوالمهم الغريبة التي عكست رؤيتهم الجمالية بفضل اكتشاف فرويد اللاشعور ولاسيما منطقة غريزتي الموت والحياة بل وأصبح البحث في كيفية الجمع في الفن بين المتناقضات كالوجود والعدم والخشن والناعم، والليل والنهار كثنائيات لا تجتمع إلا بالتصور الذهني للفنان، وذلك بطريقتين أساسيتين هما:

- التلقائية الآلية Automatism.
- الأحلام Dreams.

باعتبار هاتين الطريقتين مطابقتين لتقنيات التحليل النفسي والتداعي الحر Free Association وتحليل الأحلام Dream analysis حتى أصبح إدراك هذه المتناقضات على نحو مألوف.

انبثق جمال الأسلوب السريالي من المثير المركب من الفلسفة الوجودية وتحليل الأحلام في إطار علم النفس الحديث، فكان المرجع متمثلاً بالذات الإنسانية الباحثة عن الأفكار الغرائبية في مخيلة الفنان والأديب بفعل عوامل عديدة أهمها:

1. القلق والهروب من الواقع والاغتراب عنه.
2. السأم والغثيان واللاجدوى التي تركها هذا الواقع بفعل الحروب والدمار في نفسانية الإنسان فأدى إلى الإحساس بالعدم.
3. التحليل النفسي والتداعي الحر، وتحليل الأحلام في بنية اللاوعي.

4. العلاقات القائمة بين المضمون النقدي الاجتماعي والشكل الفني فقدمت المضمون على الشكل الفني.

وبذلك رفض الأسلوب السريالي بشكل عام الفكر الوضعي المنطقي كمرجع غايته التقدم العقلاني من أجل إدخال عمليات اللامنطق، اللاواقع، المتخيل الذي يمكنه تغريب الشيء عن محيطه المنطقي.

الخلاصة

إن الأساليب الفردية أو الجماعية تنعكس فيها سيكولوجيا وسوسيولوجيا الفنان والمجتمع، باعتبار الأسلوب هو الفنان نفسه، والتجديد في الأساليب يقتضي الانحراف عن القواعد السائدة، والتحول عنها إلى أساليب جديدة تتماشى مع روح العصر.

كما أن بعض السمات الأسلوبية قد تنتقل بالوراثة إلى أساليب لاحقة ولاسيما في جماليات الأساليب الحديثة التي ما انفكت تنهل من فنون الماضي.

ثم إن جماليات الأساليب في العصر الحديث تجلت في تنوعها واختلافها وتحايثها مع الأنساق الفكرية المعاصرة لها، كالانطباعية والرمزية والتعبيرية والتكعيبية والسريالية.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1- الأسلوب هو:

A. الكيفية التي يسلكها التركيب الشكلي نحو المضمون.

B. الكيفية التي يسلكها المضمون نحو الشكل.

C. الكيفية التي يسلكها المنوال نحو الشكل.

الإجابة الصحيحة: a الكيفية التي يسلكها التركيب الشكلي نحو المضمون.

2- يعرف ابن خلدون الأسلوب بأنه:

A. الشكل والمضمون معاً.

B. المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب.

C. الشخص نفسه.

الإجابة الصحيحة: b المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب

3- أسلوب العصر هو:

A. الأكثر تعبيراً عن روح فنان في مرحلة محددة.

B. الأكثر تعبيراً عن روح مرحلة محددة.

C. الذي تنعكس فيه سمات شخصية في إطارها الاجتماعي.

الإجابة الصحيحة: b الأكثر تعبيراً عن روح مرحلة محددة

4- الإبداع الأسلوبي يجب أن:

A. يتطابق مع القاعدة العامة.

B. ينحرف عن الأسلوب العام.

C. ينفصل عن القاعدة العامة.

الإجابة الصحيحة: c ينفصل عن القاعدة العامة

5- ورث الأسلوب التكعيبي الحديث بعضاً من سمات الفنون:

A. الآشورية.

B. الفرعونية.

C. السومرية.

الإجابة الصحيحة: b الفرعونية

6- ظهرت بعض سمات الفن السوري في الأساليب الفنية القديمة في:

A. أقصى الشمال الإنكليزي.

B. أقصى الشمال الأسكتلندي.

C. أقصى الشمال الإنكليزي والأسكتلندي.

الإجابة الصحيحة: c أقصى الشمال الإنكليزي والأسكتلندي

7- جمالية الأسلوب الانطباعي الحديث تتجلى في:

A. التأثر البصري.

B. التأثر العقلي.

C. الأساطير.

الإجابة الصحيحة: a التأثر البصري

8- جمالية الأسلوب الرمزي الحديث تتجلى في:

A. العلاقة بين الشكل الدال والمدلول إليه.

B. الرؤية البصرية.

الإجابة الصحيحة: a العلاقة بين الشكل الدال والمدلول إليه

9- جمالية الأسلوب التعبيري الحديث تتجلى في:

A. التعبير عن المطلق.

B. التعبير عن الأحلام.

C. التعبير عن النفس الإنسانية.

الإجابة الصحيحة: c التعبير عن النفس الإنسانية

10- جمالية الأسلوب التكعيبي الحديث تتجلى في:

A. التحليل الهندسي للشكل.

B. التحليل الشكلي للدلالة.

C. تحليل الأحلام.

الإجابة الصحيحة: a التحليل الهندسي للشكل

11- جمالية الأسلوب السريالي الحديث تتجلى في:

A. تفكيك الشكل.

B. واقعية الشكل.

C. فوق واقعية الشكل.

الإجابة الصحيحة: c فوق واقعية الشكل

معلومات إضافية

- الأسلوب لا يأتي من امرأة: قالها بعض النقاد، بسبب ازدياد عدد الكاتبات من النساء في الأدب الألماني، فقد ذهب بعضهم في تفسير ذلك مذاهب شتى، فقال بورنسكي وهو كاتب ألماني وصاحب كتاب في البونيطيقيا إن ذلك يرجع إلى أن المجتمع الحديث لانشغاله في النضال القومي والكفاح السياسي عهد بالوظائف الشعرية إلى المرأة، كما كانت المجتمعات البدائية المحاربة في العصور الخوالي تسند إليهن وظائف الكهنوت وما أشبه ذلك، وعندي أن علة تلك الحقيقة هي هذا الطابع الاعترافي الذي اصطبغ به الأدب الحديث.

فبهذا الطابع إنما فُتحت أبواب الأدب على مصراعيها أمام النساء اللواتي تميزن بالانفعال والنشاط، فإذا قرأن كتب الشعر لاحظن فيها ما ينطبق على مغامراتهن الشخصية وفواجعهن العاطفية، فلم يصعب عليهن أن يفرّغن ما في قلوبهن من دون أن يُعنَيْن بالأسلوب، فالأسلوب كما قال بعضهم بحق "لا يأتي من امرأة"، يراجع: كروتشه، بنديتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة د.سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1994، ص 195.

- نورثمبريا Northumbria مملكة إنكليزية قديمة.

- هبريدس Hebrides الجهة الغربية من جزيرة أسكتلندا.

- إن الفكرة الأساسية للرمزية ترجع إلى القديس أوغسطين Saint- Augustin 354-430م، وقد كان لاهوتياً مسيحياً وفيلسوفاً متصوفاً، وآراؤه قريبة من الأفلاطونية الجديدة وذلك في كتاب de ctrine On chrustian ليكون هذا الكتاب عوناً على تفسير صور الإنجيل وأحداثه وشخصياته، كما كان مرشداً للفنانين في الأدب والفنون البصرية خلال العصور الوسطى وحتى العصور الحديثة إلى حد ما، يراجع: مونرو، توماس، التطور في الفنون، مصدر سابق، ج2، ص 224-225.

المراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، (سلب).
2. ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993.
3. ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986.
4. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
5. بارتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970.
6. مونرو، توماس، التطور في الفنون، ترجمة محمد أبو درة، لويس جرجس وعبد العزيز جاويد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972.
7. هوف، غراهام، الأسلوب والأسلوبية، ت: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
8. فيشر إرنست، ضرورة الفن، ترجمة، د.ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت.
9. الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب "ت 817ه" القاموس المحيط ج3، دار الجيل، بيروت.
10. أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.
11. هيراقليطس، جدل الحب والحرب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير، ط2، بيروت، 1983.
12. ريد، هربرت، الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت.
13. بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسة الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، ط1، 1991.
14. هاوزر، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج2، ترجمة فؤاد زكريا، مراجعة أحمد خاكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.
15. أمهز محمود، (الانطباعية)، في كتاب الموسوعة الفلسفية العربية، رئيس التحرير: معن زيادة، المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات، معهد الإنماء العربي، ط1، 1988.
16. البعلبكي، روحي ومنير البعلبكي، قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1999.
17. عطية، نعيم، التعبيرية في الفن التشكيلي، دار المعارف، القاهرة، 1978.
18. باونيس، آلان، الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990.
19. البعلبكي، منير، قاموس المورد، ترجمة سمير كرم، مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1985.
20. أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970، دار المثلث، بيروت، 1981.

الوحدة التعليمية العاشرة

النقد الجمالي

أولًا: تساؤلات في النقد الجمالي

كنا قد تحدثنا عن الجمال كعلم، والعلم يمكن أن يخضع للتجربة أو المحاكمة العقلية بكونه علماً، ولكن التجربة في العلوم قابلة للتكرار في ظروف معينة، وبالتالي يمكن استنباط نتائج الاختبار بدقة وفقاً للشروط المعيارية التي يمكن للتجربة أن تحدث فيها، إلا أن الفن يتمنَّع من أن يكون تجربة بهذا المعنى فهو تجربة فريدة متفردة، وخاصيته الإبداعية تتطلب الاختلاف عن كل ما سبقه، وهذا ما يزيد الأمر تعقيداً وتشابكاً، ذلك لأنه لا يقبل الاشتراط المسبق، وفي الآن ذاته فإنه يلقي مجموعة من الأسس والمبادئ التي يجب أن يتعلمها ويتقنها من يحاول التجربة الفنية والنقدية أيضاً.

1. فما هي هذه الأسس؟ وإلى أي شيء تفضي؟ وهنا يمكن القول: ما هي المعيارية التي تجعل هذا الشيء جميلاً أو لا؟ وإلى أي مدى يتعلق الحكم الجمالي بالفهم والمعرفة والتفسير من جهة، والإحساس بالهزة الانفعالية من جهة ثانية، وهل يمكن قياس الجهة الثانية؟
2. فإذا ما سمعنا مقطوعة شعرية ذاتَ إيقاع جميل بلغة لا نفهمها كاليابانية أو الصينية أو عند إحدى القبائل البدائية المنعزلة مثلاً، فهل يكفي أن نحكم عليها بكونها جميلة أو أن التفسير لبعض مفرداتها الخاصة بلغة أهلها ومبررات الاختيار في سياقها البيئي واللغوي تجعلنا نشعر بالجمال على نحو أرفع؟!
3. ويمكن التساؤل أيضاً: هل يمكن لأي شخص أن يكون ناقداً جمالياً أو أن هناك سمات خاصةً تتعلق بالناقد؟ وبالزمان والمكان؟
4. كيف يمكن أن يتطور استمتاعنا بالأعمال الفنية الجميلة بكل أنواعها ومتغيراتها وتطوراتها؟



ولا بد للنقد الجمالي من أن يتصدى للأسئلة التي طرحناها سابقاً ويجيب عنها، ولن يكون في الإمكان الاهتداء إلى تلك الإجابات إلا إذا كان لدى الناقد استعداد لتذوق العمل الفني عقلياً وحسياً، عقلياً من خلال البحث

عن الأصول والجذور والمثيرات والمرجعياتفي سياقها الزماني، وبالتالي تفسير الإشارات والرموز أيضاً في سياقها الزماني، فالعمل الفني يبقى مبهماً بالنسبة للناقد إذا كان الأخير مفتقراً إلى المعرفة التي يفترضها الفنان، ذلك لأن الفنان مطالب بأن يقدم المزيد من المعرفة.

لذلك تصبح وظيفة النقد الفني الجمالي هي إبراز الخصائص الفنية والجمالية للعمل الفني، وقد عدّ ستولنيتز أن للنقد وظيفتين:

- وظيفة (تفسيرية) كضرورة لتفسير الرموز.

- وظيفة (توضيحية) تخص معنى العمل الفني وبناءه، وهو ما يتطلب بعضاً من الأسس الجمالية التي يجب توافرها ويجب ألا يغفلها دارسو النقد الجمالي، ومن هذه الأسس: التذوق الجمالي، والجمهور، والإيديولوجيات، والقبح والجمال، والجيد والرديء، والمنهج الفكري والفلسفي.

وإذا ما تتبعنا تاريخ النقد الجمالي وأنواعَه فإننا سنجد أن القيمة المعيارية لا يمكنها أن تتجاوز هذه الأسس، وفي الآن ذاته لا يمكن أن نعدها ثوابت لكونها متغيرة في ذاتها، وتكمن جمالياتها الداخلية بكونها متغيرة باستمرار، فهي مثل مياه أنهار هيرقليطس الجارية وحركية الأرض عند أرخميدس وشكوك ديكارت المتغيرة.

لذلك يتوجب علينا قبل أن نعرف أنواع النقد الجمالي أن ندرك مفهومه وعلاقته بهذه الأسس.

ثانياً: مفهوم النقد الجمالي



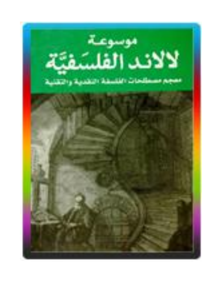
إن دراسة الحساسية إزاء الأعمال الفنية والأفكار التي تدور حولها هي من أجل وضع حقائق عامة تتضمن آلية الحكم أمام الأعمال الفنية، أي للتوصل إلى "القواعد" بكونها "المعايير" التي من خلالها يتأكد الحكم الجمالي، فكيف تتركب هذه القواعد؟ وكيف تتأتى من أصل التسمية؟

- في اللغة العربية:



جاء في لسان العرب: "أن النَّقْدَ والتناقد: تمييز الدراهم وإخراج الزَّيف منها، ونَقَدْتُ له الدراهمَ وانتقدتها: إذ أخرجتُ منها الزيف، وناقدتُ فلاناً: إذ ناقشتُهُ في الأمر، وفي حديث أبي الدرداء أنه قال: "إنْ نقدتَ الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك، معنى نقدتهم أي عبتهم واغتبتهم قابلوك بمثله"، وبهذا المعنى أن أصل النقد في اللغة العربية من التعامل مع الأشياء لاكتشاف صحيحها من مزيفها، فالأمر يتطلب إظهار العيوب للشيء الفاسد لإخراجه من الصحيح السليم، فالنقد إذن أكثر ما يوحي من خلال اللغة العربية أنه يبحث عن اللاجميل ويستبعده عن الجميل، فالكشف عن الخطأ ضرورة جمالية في الأشكال الفنية.

- في الفكر الفلسفي:



جاء في موسوعة لالاند الفلسفية معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية: "نقد Critique في الأصل حكم، قسم المنطق الذي يتناول الحكم، فحص مبدأ أو ظاهرة للحكم عليه أو عليها حكماً تقويمياً تقديرياً، ثمة نقد فني "جمالي"، ونقد الحقيقة "منطقي".

ويطلق العقل النقدي على الفكر الذي لا يأخذ بأي إقرار دون التساؤل أولاً عن قيمة هذا الإقرار، سواء من حيث مضمونه "نقد داخلي" أو من حيث أصله "نقد خارجي"، وعلى نحو أندر "في الجانب القبيح" هو الذي يكون أميل إلى إبراز العيوب منه إلى إبراز المحاسن".

وبهذا المعنى فإن مفهوم النقد لا يختلف عنه في اللغة العربية، فالحكم في جوهره، والقول إن هذا العمل ليس تراجيدياً إنما هو مجرد ميلودراما، أو تلك اللوحة ليست سريالية إنها مجرد محاكاة، هي أحكام تقوم بمهمة الإقرار لشيء دون آخر.

إذن فالشكل الفني هو الذي يوجه إدراكنا الجمالي في الحكم وينظمه من خلال معرفتنا لبنائية الشكل وتقنياته، لنستطيع أن نقول إنه "جميل" أو ندرك مقابلته مع قيم أخرى.

فالنقد الجمالي سيشير إلى مجموعة معتقدات في الفن والجمال، وهي تشبه المعايير التي يمكن من خلالها القول إن هذا الفنان قد دخل الآن مرحلة الجمالية أي ذلك الموقف الذي يجعل إبداعه الفني جميلاً.

ولكن هل يصبح العمل الفني بحق جميلاً بذاته؟! ولذاته فقط؟! من هنا يمكننا أن نقول إن لهذا التعالي في رؤية الجمال خاصية يدركها شخص دون آخر، ولكن الناقد هل يستطيع أن يبقى على الحياد دائماً؟

ألا تتغير الجمالية بتغير الأساليب والمدارس وتنوعها؟ فمن الواضح أن أي حكم نقدي عادل يجب أن يستند إلى موضوعية وحقائق معينة من جهة أولى، ولكن هل يمكن أن نغفل ذائقية النقاد أيضاً؟ وهل هي متساوية أو متفاوتة؟

ثالثاً: التذوق الجمالي

النقد الجمالي يتطلب ناقداً يتمتع بذائقية جمالية عالية، وهو ما يقودنا إلى مشكلة التذوق الفني التي يَعُدها "فيكتور باش" بأنها المشكلة الرئيسية في علم الجمال، باعتبارها تتضمن التأمل والإدراك، وحسن الفهم والتعاطف الوجداني.

ولكن ألا يفسد التعاطف الوجداني الحكم الجمالي؟! أو أنه يختلف بين أن يكون عند الناقد بصفته (قاضياً) وعند المتلقي بصفته (مشاهداً) ومستمتعاً جمالياً يقدم انتقاده لنفسه فقط؟ ذلك أن التذوق الفني يتفاعل فيه العقل مع الإحساس، وتتداخل العواطف مع التفسيرات العقلية للرموز والإشارات، واكتشاف الدلالات التي تثير المشاعر الجمالية.

فالتذوق الفني يؤدي بنا إلى منطقة المعاني العميقة للموضوع الجمالي، ومن ثم تتمظهر ردات الفعل بسبب الاستجابة لغائية العمل الفني.

إننا عندما نتذوق عملاً فنياً فإننا نضفي عليه روحاً من روحنا، وحياةً من حياتنا، نمنح الأشكال صيغةً من الحياة تشبهنا يمكنها أن تتداخل مع إنسانيتنا حتى ولو كانت مجرد أشياء، فإننا نهبها شيئاً من الأنسنة في بيئة تشبه البيئة التي فيها نعيش، فكرية كانت أم مادية، ومناخاً سيكولوجياً يتأتى من أعماقنا.

ويرى المفكر الجمالي عفيف بهنسي أن القراءة الجمالية هي التي تحدد ماهية العمل الفني، ويفرق هنا بين الذائقية الفطرية والمعرفة الأكاديمية باعتبار الأولى ساذجة وحدها، وكذلك الثانية تبقى في دائرة الحكم التعسفي، فالفطرية تنقصها المعرفة العلمية الواعية، وكذلك قوننة الحُكم بمجموعة مبادئ تخرجه من صفته الحسية والنوايا الداخلية والتأويلات الممكنة.

من شرط التأويلات حتى تبقى صحيحة هي أن تكون في الطبقة ذاتها التي يعيشها الفنان، أو يقدمها العمل الفني، فالتأويل الأصدق تعبيراً هو الذي يتجول في البنية الفكرية ذاتها للفنان أو المؤلف، وكما أعلنها رولان بارت عندما "جُعل المتلقي نائباً عن المؤلف الذي مات مباشرة بعد ولادة العمل الفني".

شروط تجعل من المتذوق ناقداً جمالياً:

التذوق الفني يقتضي جملة من الشروط تجعل من المتذوق ناقداً جمالياً أهمها:

1. أن ينظر إلى العمل الفني بعقل واعٍ وفكر صافٍ وقلب منفتح.

2. أن يتجاوز كل فكرة قديمة عن الفنان، وفنه ومدرسته الفنية.

3. أن يكون متجرداً بالنسبة إلى الفنان، وحيادياً بالنسبة للمدارس الفنية.

4 أن يترك العمل الفني يبث تأثيره في نفسه، كما لو كان المتذوق في قاعة عزف الموسيقا.

5. أن يتأمل بفهم وعمق، ويلاحظ بنية العمل الفني وتكوينه، وأن يتفاعل مع درجة تعبيره.

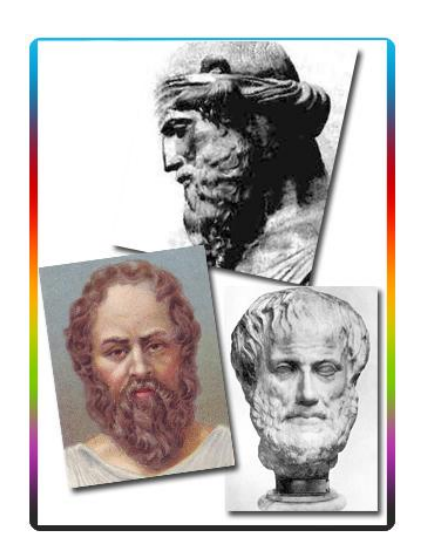
6 أن يحاول فهم تجربة الفنان الجمالية قبل الحكم.

7. إن عدم فهم العمل الفني للوهلة الأولى لا يجرده من قيمته الجمالية الحقيقية، فقد يتطلب الأمر الإعادة أكثر من مرة للمشاهدة إن كانت لوحة أو فيلماً أو سماع مقطوعة موسيقية أو قصيدة ما أو رواية محددة.

8 أن يكون تقويم العمل الفني بعد فهمه وإدراك معانيه.

.9 أن تتوفر في المتذوق الرغبة في تذوق العمل الفني، وحسن فهم جمالياته والتدرج من الشكل المحسوس إلى التعاطف الوجداني والروحي معه.

رابعاً: الجمهور



اليونانيون شعب فني بامتياز، كما هو شعب اتصف بالمعجزة الإغريقية في الفكر والفنون التي تكرست في تاريخ الحضارات الإنسانية، حتى أن أكثر ما يثير الدهشة أن سقراط لم يؤلف حتى كتاباً واحداً، لكن أفكاره وفلسفته في شتى ميادين الحياة تُدرّس حتى الآن في أرقى الجامعات. والحق أن الفكر الجمالي الحديث لا يستطيع تجاوز سقراط وتلامذته ولاسيما أفلاطون وأرسطو.

إن الفكر المثالي الأفلاطوني جعل الجمال الفني يسمو إلى الأعالي، وهذا السمو في التأمل الجمالي قد حقق قطيعة ما بين عامة الناس ومثالية الإحساس، فتشكلت هوّة واسعة ما بين مثالية الجمال وإدراك الجمهور، بل وحتى الفلسفة السفسطائية التي كانت منتشرة آنذاك، حتى أصبحت "القطيعة الإبستمولوجية" بمصطلح غاستون باشلار هي الفاصل العميق بين الناقد الجمالي والجمهور.

وإذا ما تتبعنا حوارية جرت على لسان سقراط وأبروتارخس السفسطائي لتَبين مدى هذه القطيعة في فهم جمال الاشكال، فيقول سقراط: "أكيد فعلاً أن ما عبر عنه ليس بواضح وضوحاً مباشراً، فلا بد إذن من إيضاحه، فجمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسبه من ذلك معظم الناس، وهذا ما أحاول الآن تبيانه، إنما أُعنى به، كما يبديه حديثنا الخط المستقيم والمستدير، وما ينجم عنهما من مسطحات ومجسمات بواسطة الدوائر والمساطر والزوايا، إن كنت تفقه شيئاً من هذا يا "أبروتارخس"! أتفهم يا ترى أو كيف نعبّر عن هذه الأمور!

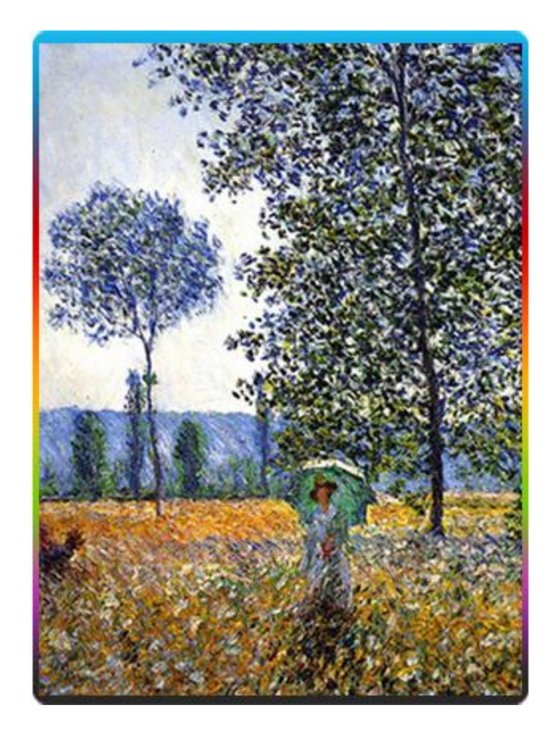
ويجيب أبروتارخس: "أحاول أن أفهم يا سقراط، ولكن جرّب أنت من جهتك أن تتكلم بصفاء أوفر".

العلاقة بين الجمهور العام والأعمال الفنية في فنون الحداثة:



في فنون الحداثة لا يختلف الأمر من حيث طبيعة العلاقة بين الجمهور العام والأعمال الفنية، فالتذوق الفني يتطلب فهماً وإدراكاً وحساسية متبادلة بين الناقد أو الفنان من جهة وبين الجمهور المتذوق من جهة أخرى.

وما ذكره جيروم ستولنيتز عن المفكرين الشكليين البارزين مثل: كلايف بل Clive bell وروجر فراي Roger fry بصفتهما ناقدين فنيين في عصرهما خير مثال ذلك "فقد وجد أن الناس يبحثون في الفن عن تصوير موضوعات الحياة الواقعية، فإزاء العمل الفني يشعر الناس الذين لا ينفعلون بالشكل الخالص إلا قليلاً، أو لا ينفعلون به على الإطلاق بالحيرة الشديدة، فهم أشبه بالأصم في قاعة الموسيقا، وهم يعاملون اللوحة وكأنها صورة فوتوغرافية" أي أن يحكموا على العمل الفني بمقدار ما تدرك عقولهم، ووفقاً لأبسط معايير الحكم المتمثلة بالمحاكاة التقليدية، أي بقدر ما تشبه شيئاً في الواقع.



إن تاريخ التذوق الجمالي بأسره يكشف لنا أن كثيراً من الأعمال الفنية الإبداعية أو المعارض الجماعية، وحتى الشعر المنفرد خارج السرب الكلاسيكي، وكذلك الأفلام السينمائية والروايات في الأدب الحديث، وقد رُفِضَت في البداية من قبل الجمهور العام، ثم أصبحت فيما بعد تُقَابُل بالتقدير والإعجاب، ذلك أن التذوق يبدو أنه قابل للتوسع والتمدد في كل الاتجاهات، ويتطلب إدراكاً جمالياً مرتبطاً بالعلوم والمعارف المحايثة له في الآونة ذاتها.

مثال على الفنون التي كانت تقابل بالرفض عند الجمهور:

- الفنون الانطباعية في بدايتها، ومعرض المرفوضين 1863.
- "دراما فاغنر الموسيقية "تانهويزر" التي أثارت فضيحة في أول عرض لها، وهي الآن جزء لا يتجزأ من العروض الموسيقية التي يقبل عليها الجمهور، ومن هنا قيل إن الفنان العظيم ينبغي أن يخلق جمهوره".
- رواية (يوليسيس) "لجيمس جويس" قد لاقت ما لاقته من نفور، وأُتهمت بالدخول في ميدان علم النفس إلى أبعد حدود حتى يضيع القارئ العادي في متاهات الشعور واللاشعور والامتداد الزماني في فضاء الأمراض العصبية والنفسية.

خامساً: الجميل والقبيح





نرى أن "معظم الناس" بتعبير سقراط ينفرون من الأعمال الفنية الجديدة ويَعُدونها "قبيحة" نظراً لنفورهم، ويرجع ذلك إلى "ضعف المشاهد"، "فالأشياء لا تبدو لنا قبيحة إلا لأننا نفتقر إلى القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الإستطيقية" كما عبر عنها بوزانكيت في كتابه ثلاث محاضرات في الإستطيقا Three lectures on aesthetic، ويذكر بوزانكيت أن ثمة جمالاً عسيراً Difficult beauty صعباً على الإدراك الإستطيقي، ويرجع هذا العسر إلى واحدة من ثلاث خصائص مختلفة للموضوعات:

1. التشابك Intricacy أي التعقّد: وفي هذه الحالة فإن الموضوع يعطيك في لحظة واحدة قدراً أكبر مما ينبغي مما أنت على استعداد تام للاستمتاع به، لو كان في استطاعتك استيعابه كله.

2. توتر عالٍ للشعور: لا يستطيع كثير من المشاهدين تحمله.

3. السعة Width عندما يتحدى الموضوع معتقدات الحياة التقليدية، كالكوميديا الهجائية مثلاً".



في فنون الحداثة عامة بدأت الظواهر المنافية للجميل تدخل في صلب العمل الفني كتناول موضوعات خسة وأمراض نفسية وعقلية، وأفلام مقززة ومنفرة، وأشكال تُعد غير جميلة في الواقع، كبعض الحشرات وغيرها، ناهيك عن تصوير الكائن البشري في درجات عالية من القبح الشكلي "كأحدب نوتردام" عند "هوغو"، إلا أنها من البداية

تقوم على التنظيم الشكلي وإحالته إلى موضوع جمالي بقوانين النسبة والتناسب، والتناسق، والتناغم، وإظهار الجديد، والبحث عن مضمون إنساني جميل.

فهذه الأشياء ليست بالضرورة جميلة بذاتها في الطبيعة، إنما هي جميلة بالكيفية الفنية التي أنجزها الإنسان بها، وبقدرتها على الدور الإحالي للرمز والإشارة والعلامة أو الشفرة الفنية التي تكشف العلاقة بين الدال والمدلول.

فالقبيح the ugly – Le laid "مقولة جمالية تشير إلى الظواهر المنافية للجميل، وموقف الإنسان السلبي من هذه الظواهر، والقبيح في المجتمع باعتباره ضد الجميل هو نتيجة الظروف الاجتماعية المنافية للظهور والازدهار الحر لطاقة الإنسان الحيوية، وفي الفن الحقيقي يكون تصوير ما هو قبيح جمالياً أحد السبل لتأييد المثل الأعلى للجمال".

وبالتالي فإن قبيحاً بشعاً بوصفه مقولة أساسية للقيمة الجمالية، ولاسيما في فنون الحداثة والمعاصرة هو موضوع للفن.



والقبيح يختلف عن الرديء أو الضعيف في العمل الفني، فإذا ما اعتورت الرداءة وسوء التنفيذ العمل الفني فإننا نجده حينئذ ضعيفاً لا يثير الإحساس الجمالي، ذلك أن وحدة العمل الفني تكون متشظية غير متماسكة، كما أنه ثمة عامل مهم في تركيب العمل الفني من حيث التنظيم، وترتيب أجزائه، فإذا ما طغى شكل ثانوي على الشكل الأساسي فإن هناك خللاً يسيء إلى وحدة العمل الفني ويضعف غايته الإستطيقية.

وهنا لا بد من القول إنه لا يمكننا أن نُشرِّح الوحدة "العضوية" الكاملة للعمل الفني، حيث لا يمكن فهم هذه الوحدة الكلية عن طريق فهم الأجزاء، أو بعبارة أخرى إن لم نستطع تقدير الكل فإننا لن نستطيع تقدير الأجزاء لذلك مهما قمنا بتجزيء العمل الفني من أجل تقديره فإننا لا ندرك إلا سمات جزئية، ولاسيما أن كثيراً من النقاد يطرحون أن جودة العمل الكلي لا تساوي مجموع قيم أجزائه، وكذلك فإن الجميل قد يتألف من مجموعة أجزاء قبيحة وفقاً لقانون التناسب الذي يربطها ويضبطها.

سادساً: أنواع النقد الجمالي

إن معظم المفكرين الجماليين والنقاد يحذرون من سوء فهم محتمل عند التمييز بين أنواع متعددة من النقد، فلكل نوع مبادئه ومتطلباته ومنهجُه وغايته، فمن الخطأ الاعتقاد بأن النقاد يمكن أن يُصنَّفوا بسهولة في نوع معين دون آخر، فهذه الأنواع لما لها من أهمية فإنها متداخلة مع بعضها في العديد من المبادئ، فكثير من الكتابات النقدية فيها مزيج من اثنين أو أكثر من الأنواع النقدية، إلا أن لكل نوع مزاياه التي برزت فيه أكثر من غيره، لذلك يمكن التمييز بين أنواع متعددة.

وقد تناول النقاد عبر العصور التاريخية العمل الفني من جهتين أساسيتين هما البناء الفني وصياغاته وشكله والأسلوب الذي انتهجه الفنان من جهة أولى، وأيضاً تناولوه من حيث الجميل والقبيح أو "الجيد والرديء" من جهة أخرى، فكان في الأولى نقداً فنياً وفي الثانية نقداً جمالياً، مع أن الجهتين متداخلتان

أيضاً فالجيد في العمل الفني هو الجميل، وكذلك فإن الرديء من الأعمال الفنية هي ليست جميلة، ومن هنا سوف نقدم بعض الأنواع الرئيسية للنقد الفني والجمالي:

أ–معيار المشابهة (المحاكاة):

يقوم على دراسة موضوع الشبه بين الشكل الفني والشكل الواقعي باعتبار الفن محاكاة تقليدية للواقع، وأن ما يميز فناناً عن آخر هو مقدرته على إحداث الشبه والتعبير عنه.

فالحقيقة الفنية هي في الوجود ذاته، بما هو مرئي، وأكثر الأمثلة تعبيراً عن ذلك رسم مجسم قدّمه "دوكسيس" في بداية القرن الثالث قبل الميلاد، حيث كان رسماً مموهاً وخداعاً، يوهم بالحقيقة من خلال تمثيل "الطفل الذي يحمل عنقوداً من العنب"، وتشهد الحكاية كما رواها "سينيك" "يروى أن دوكسيس فيما أظن صور طفلاً ممسكاً بعنقود عنب، ولما كان العنب المرسوم شديد الشبه بالعنب الحقيقي، حتى أنه اجتذب العصافير إليه، فقد أعلن أحد المشاهدين أن العصافير كانت تنقد اللوحة، ذلك أن هذه العصافير ما كانت تجرؤ على الاقتراب لو كان الطفل شبيهاً بطفل حقيقي".

وهذا المعيار ينطبق على الفنون الجميلة التي يمكنها أن تحاكي الواقعي وتمثله وتنقل ما فيه من جماليات باعتبار الواقع والطبيعة هي النموذج الأمثل، فمعيار القيمة الجمالية هو بمقدار تطابق العمل الفني مع الشكل الواقعي أو الطبيعي، فمجموعة النسب هي التي تفرض ذاتها من خلال القواعد التي اتفق عليها كأجمل صيغة فنية بالطبيعة تمثل شكلاً بخصوصيته التعبيرية.

وهذا المعيار يقوم على "مشابهة الواقع" وهذا ما أدى إلى إظهاره بمظهر القاصر أمام فنون الحداثة التي خرجت عن الشكل الواقعي، وذهبت إلى أبعد من ذلك، فكان من بعض النقاد الحداثيين أن اتخذوا معايير محايثة لقياس الجودة الفنية بأن المشابهة قد تكون في "النبل الأخلاقي" أو "القوة الانفعالية" أو "مطابقة المضمون العاطفي والوجداني" وحالات التعبير المختلفة، إلا أن خروج الشكل الفني بشكل فاضح عن المطابقة أبطل المعيار المحاكي في النقد، أو هو الانتقاد السلبي الذي وجه إليه باتهامه بعدم قدرته على تقدير الفن في الحركات الحداثية.

ب- النقد بوساطة القواعد العامة:



يعتمد على النمط أو الأسلوب العام، فالعمل الفني يقاس بمقدار مطابقته للأعمال بقواعدها المتفق عليها في السياق ذاته، فعندما تسمى المسرحية "تراجيديا" أو "كوميديا" فلا بد من أن تتوافر فيها صفات شكلية معينة يتميز بها ذلك النوع الأدبي، وهذا ما يسمى النقد بوساطة القواعد، قواعد مرتبطة بالشكل الأمثل بكونه النموذج المحتذى، ففي الأعمال الأدبية والتصوير نجد أنماطاً من وصف الطبيعة أو الرثاء، فجودة الأعمال تكون وفقاً لقواعد ثابتة تحققها الأعمال الفنية بقياسها إلى نمط معين، فالعمل جميل جمالاً خالصاً بهذا الاتجاه وعليه ألا يشوبه خلطٌ من الأنماط الفنية الأخرى.

النقد هنا يقوم على فحص خصائص العمل الفني ذاته، والنقاد في هذا الإطار متمسكون بالشكليات والتقاليد إلى أبعد حد، وكان متمثلاً بالنقد الكلاسيكي الجديد neoclassical في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، فكان يتخذ من العصر اليوناني والروماني القديم "نموذجاً" وقد وضع قادة هذه الحركة ولاسيما بوالو (1636-1711) Boileau قواعد منفصلة لتقدير الفن مستندة إلى سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر هوراس.

وعلى هذه الأسس فإن هذا النوع من النقد لا يشجع التجريب والتجديد في الفن، ذلك لأن الفن الجميل بوصفه عملاً إبداعياً يقتضي الانحراف عن النمط والتقاليد والقواعد العامة ليحقق إبداعه في الجديد.

وكما أن العمل الفني يحقق إبداعه بخروجه عن النمط، كذلك فإن النقد الفني والجمالي يحقق إبداعه النقدي بخروجه عن النمط، إلا أنه في كلا الاثنين يجب ملاحظة أن الانحراف عن النمط هو من طبيعة الخطأ أيضاً.

وهنا لا بد من ذكر مثال في تاريخ النقد القياسي أورده ستولنيتز عن ناقد وصفه "ضئيل الأهمية – هزيل حقاً – أسوأ ناقد عرفته البشرية"، من نقاد الحركة الكلاسيكية المحدثة:

"حاول توماس ريمير Thomas Rymer الذي عاش في أواخر القرن السابع عشر أن يجعل نقده مرتكزاً على كتاب الشعر لأرسطو، فتحدث عن أعظم الشعراء الإنجليز الذين كانوا غير موفقين نتيجة لجهلهم بتلك القواعد والقوانين الأساسية التي وضعها أرسطو، أو تجاهلهم لها، وقد استخدم ريمر القواعد – كما فهمها – في نقد شكسبير، وهكذا طبق قاعدة (النمط النفسي وهي الصيغة التي عبرت بها الحركة الكلاسيكية الجديدة عن فكرة الشمول عند أرسطو) على "عطيل" فهاجم المسرحية هجوماً عنيفاً أشد العنف، لأن هذه القاعدة لا تلتزم طوالها، وذلك لأن شكسبير جعل ياجو كذاباً غير أن هذا لا يتماشى مع النمط إذ إن ياجو جندي والجنود دائماً قلوبهم مفتوحة، صرحاء، بسطاء في معاملاتهم، وبالمثل فقد كان من المستحيل أن تحب ديدمونة رجلاً أسود، كما كان من المستحيل أن يكون عطيل قائداً في البندقية وهكذا، وهنا يرى أن شكسبير يخرج عن قاعدة "نقاء النمط" لأنه يُدخل "ترويجاً هزيلاً" وسط التراجيديا، ومن الواضح أنه لا يحترم "الوحدات الدرامية" أي أن الأحداث تنتقل من مكان إلى آخر، لهذه الأسباب كلها انتهى ريمر إلى أن شكسبير حين كتب التراجيديا "يبدو بعيداً عن مستواه تماماً، فذهنه معوج، وهو يهذي ويشطح دون أي ترابط".

وربما كان هذا العيب عند ريمر هو افتقاره إلى التعاطف الجمالي مع شكسبير أو أعماله، فالذائقية الجمالية ضرورة عند الناقد لتكسر بعضاً من جمود القوانين والقواعد، فإذا ما قام الناقد بحشر العمل قسراً في القوالب المحددة مسبقاً، فإننا لا نستطيع أن نتماشى مع الروح والبيئة والزمان التي كتب بها المؤلف ومع الإحساس الخاص بالفنان، وكما قال غوته: "القاعدة تفسد الإحساس الحقيقي".

ج- النقد التاريخي "السياقي":

يعتمد النقد السياقي على الظروف التي ظهر فيها العمل الفني، وعلاقته بالمجتمع، فالأفكار التي تعبر عنها الأعمال الفنية ليست صالحة خارج بيئتها وزمانها، فهي وثائق تاريخية، والفن الذي لا ينتمي إلى عصره ليس هو الفن المنشود.



وقد تمكن النقاد الذين اعتمدوا على هذا النوع من المعايير من تحليل الأعمال الفنية وزودوا تاريخ الفن الجمالي بقدر كبير من المعلومات عن الفن، والمعلومات غالباً ما تخضع إلى الإطار العلمي وقوانين العلم التجريبي، فكان السياقيون يَعُدون الفن ظاهرة تجريبية فمن الممكن أن يُدرس كما تدرس الظواهر الفيزيائية أو التاريخ البشري أو النشاط الاجتماعي أو الاقتصادي.

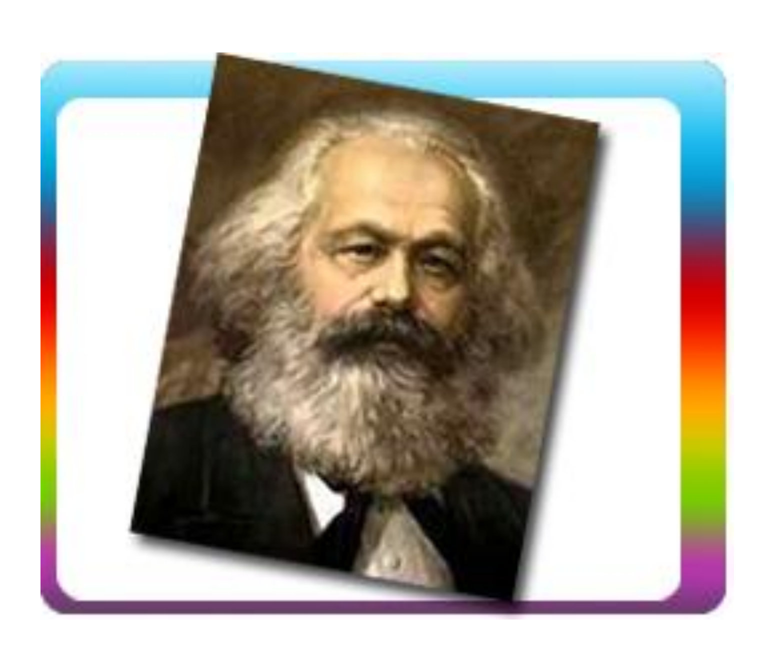
والنقاد في هذا الاتجاه يقولون إن الفن لا يمكن أن يُفهم منعزلاً، إنما يُفهم بدراسة أسبابه ومثيراته ومرجعياته، وعلاقاته المتبادلة مع الفنون الأخرى والمحيط الاجتماعي، ونتائجه في ظروفها التاريخية.

ويُعد هذا الميدان من النقد الفني حقلاً علمياً تجري فيه التجارب ولاسيما إسهامات القرن التاسع عشر، حيث أخذت جميع العلوم بالتقدم المتسارع، فكان النقاد عصرئذٍ يريدون أن يجعلوا النقد "علمياً" ويجاري العلوم الأخرى بدقتها ويقينها، وكانت الحركة المسماة "الوضعية" تشيد بالعلم بوصفه أرفع منجزات العقل البشري.

فالعلوم الاجتماعية "السوسيولوجية" والعلوم النفسية "السيكولوجية" والأنثروبولوجية والاقتصادية كلها كانت قد أخذت بالتطور في عصر الحداثة، وقد أحرزت نجاحاً مذهلاً في بعض الأحيان، حيث درست الظواهر كالعمليات العقلية التي كانت مبهمة، والدينية التي كانت محرمة إلى حد ما فما كان من علماء الجمال إلا أن ينحوا النحو ذاته في إطار الإدراك الجمالي المساير لهذه الدراسات العلمية.

– ماركس:

يُعدّ كارل ماركس أحد أبرز وجوه هذا النوع من النقد بل أباً روحياً لمدرسة خاصة تُخضع النقد لخدمة القضية الاجتماعية الثورية، كما أن للفنانين رسالة تهدف إلى مضاعفة معنويات الشعب، وتأكيد وحدته القومية أو السياسية، فالفعل الإبداعي الجميل هو الذي يحول الأشياء أو الظواهر من قضايا في ذاتها إلى



قضايا من أجلنا بفعل الوعي بالمعادل الاجتماعي، فالإنسان هو جملة علاقاته الاجتماعية كما أعلنها ماركس، إضافة إلى أن المشكلات الاجتماعية التي يعالجها الفنان في عصره تحفزه على الخلق والابتكار.

– تين:



أما إيبوليت تين Hippolyte taine وهو معاصر لماركس فقد فسّر الآثار الفنية في ظروفها التاريخية وفق ثلاثة مبادئ أساسية وهي "الجنس" و"البيئة" و"العصر"، ورأى أننا كي نفهم أثراً فنياً يجب أن نتمثل الحالة العامة لروح العصر وتقاليده وعاداته، فالآثار تعبير عن المجتمع، ولقد تأثر تين تأثراً بالغاً بالنجاح الهائل للعلم وكان يسعى إلى تحقيق المقدار نفسه من اليقين في دراسة الفنون والتاريخ، فكان اهتمامه بدراسة الأسباب التي أدت إلى نشوء ظاهرة فنية ما، فإذا ما اهتدينا إلى الأسباب أمكننا أن نفسر كيف ولماذا أنتجت المجتمعات نوعاً متميزاً من الأدب.

ويشير مفهوم "الجنس أو النوع" إلى "الاستعدادات الفطرية الوراثية"، فهناك فروق جنسية بين الشعوب، أما "البيئة" فهي تتسع لكل شيء وتشمل حتى المناخ، فيختلف الناس الذين يعيشون في مناطق باردة رطبة عن الآخرين الذين يعيشون في مناخات صحراوية جافة، أو آخرين يعيشون في بيئة فيها أجمل المناظر الطبيعية، أما "العصر" فهو الفترة التاريخية الخاصة لمرحلة فنية محددة في سياقها الزماني.

وقد انتقد بعض المفكرين نظرية تين وقال عنها الأستاذ بوس إنها طريقة في التفكير مضطربة من بدايتها فقال: "من الأوهام الشائعة الاعتقادُ بأن العصر مختلف عن مظاهره، فالأعمال الفنية ليست تعبيرات عن عصر إنما هي تساعد على صنع العصر" وبذلك إذا كان يقول تين Taine إن الفن مرآة لعصره فإن ثمة خطأ آخر يرتكبه لأنه تجاهل فردانية العمل الفني وإبداعه الذي يقتضي الخروج عن المألوف.

د- النقد الإيديولوجي:



تُعرّف الإيديولوجيا Ideology-Ideologie أنها "نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية والفلسفية، وقد تكون علمية أو غير علمية، أي قد تكون انعكاساً صادقاً أو زائفاً للواقع"، إلا أنها في كلتا الحالتين تعبر عن فن ملتزم في خدمة عقيدة ما، أو أخلاق معينة، أو اتجاه سياسي محدد أو اجتماعي، فالحكم على الأعمال الفنية يكون بمقدار قوتها في الدفاع عن مصالح طبقة معينة أو فئة محددة، وإقناع الآخرين بمبادئها.

ففي الإيديولوجيا الماركسية، نرى أن القوى الاقتصادية تدخل في الموضوع الفني ذاته والاقتصاد من أجل قوة الشعب والمشاعر الثورية، فهي بذلك تفرض على الأعمال الفنية موضوعات مهمة وتزيد في أهميتها على قيمة الفن الجمالية المنعزلة بكون الأعمال الفنية جميلة بذاتها.

فمن خلال هذه الأيديولوجيا قد يُصدر الناقد حكماً سلبياً على الأعمال الفنية والفنانين الذين لا يخضعون إلى إيديولوجيته، ولاسيما في الفنون "الشكلية" أي التي تهتم بالجمال الخاص بالشكل "لذاته"، وهنا تكمن خطورة هذا النوع من النقد: "والواقع أن أقوى ألفاظ الذم في النقد الماركسي هي لفظ "شكلي"، وهذا اللفظ يُستخدم في وصف تلك الأعمال "الخالصة" التي تفتقر إلى دلالة اجتماعية، فرفضُ الفن أن يعالج أي موضوع [اجتماعي] كما هي الحال في التصوير والنحت التجريديين يؤدي إلى (هدم الفن ذاته) غير أن الماركسي يقع هنا في خطأ "العبادة العمياء للمنهج Methodolatry" أي أن منهجه في البحث الذي ينبغي أن يكون أداة توصله إلى نتيجة يصبح هو الذي يملي النتيجة.

أمثلة عن النقد الإيديولوجي:

- ن.غ. تشرنيشفسكي من الذين يعارضون الفكر الجمالي المثالي عند هيغل فيوجه انتقاده اللاذع له: "لن أقول له إنه أصبح من الأمور المعترف بها الآن أن المفاهيم الأساسية التي استخلص منها هيغل تعريفه الرائع لم تعد تصمد أمام النقد، ولن أقول أيضاً إن الرائع عند هيغل ليس سوى

(وهم) صادر عن تصوّر نظرة غير متطورة لم ينرها الفكر الفلسفي، وأخيراً إن التفكير المتطور تماماً لن يعترف إلا بما هو حقيقي، أما الرائع فلا وجود له، لن أحاول دحض هذا الزعم بالحقيقة الماثلة وهي أن تطور التفكير في الإنسان لا يخرب الشعور الجمالي فيه إطلاقاً فهذا أمر قاله آخرون قبلي بكثير".

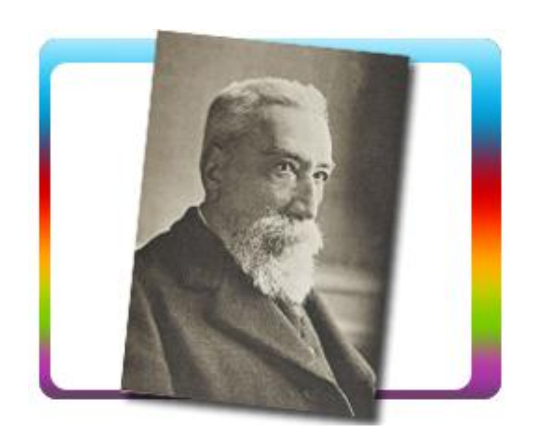
- يقول ف. ريابوف في كتابه الفن والإيديولوجيا "هذه العلاقات المادية تولّد بدورها أشكالاً ونماذج من الفن البرجوازي المعاصر، تدور كلها حول النفعية وتمجيد الغرائز الدنيا بل والبهلوانية والشعوذة، والمتاجرة بالحاجات الغريزية للإنسان، والاستغلال البشع لقيم ومعايير ومعتقدات الجماهير البسيطة من الناس، فماذا يطلق على هذا النوع من الفنون؟ أليس ذلك مشاركة مباشرة في الإيديولوجيا والسياسة للمجتمع البرجوازي المعاصر".
- يقول كلايف بل وهو من أنصار الشكلانيين الذين يجدون في الشكل الفني جمالاً خالصاً، جميل بذاته ولذاته: "لم يحدث قط أن وضع أحد العربة بشكل معيق أمام الحصان مثلما فعل تولستوي عندما أعلن أن ما يبرر الفن هو قدرته على تعزيز الأفعال الخيّرة"

وكذلك في مجمل انتقاده للتطوريين في الفن "فلم يحدث قط أن صدر عن دماغ مشعوذ نظرية أكثر شؤماً من نظرية التطور في الفن" التي كان قد تحدث عنها هنري فوسيون Focillon في كتابه حياة الأشكال، وأشار فيها إلى أن التصوير ينزع إلى تفسير ما فيه من تتابعات في الأسلوب على أنها راجعة إلى عوامل واقعة داخل الفن نفسه، مثل تأثير جوتو Giotto على ماساتشيو، وأثر ماساتشيو على ليوناردو دافنشي، وهكذا دواليك.. لا على أنها راجعة إلى البيئة الاجتماعية".

- يعلق الدكتور عادل مصطفى في كتابه "دلالة الشكل" على ذلك: "إن جوتو لم يزحف يرقة، حتى يرفرف فراشة، إن من إساءة الفهم لفن شخص ما أن نعتبره مؤدياً إلى فن شخص آخر".

من خلال ما جاء في هذه المعايير النقدية تبزر الإيديولوجيا النقدية وكأنها الأداة الحادة التي تفرض خطها بكونها هي الأصلح دون غيرها، وربما هو ما أشار إلى خطورته "ستولنيتز" في هذا النوع من النقد بأنه "العبادة العمياء للمنهج".

هـ- النقد الشخصي الانطباعي:



إن العبارة التي قالها أناتول فرانس: "إن الناقد الجيد هو ذلك الذي يروي مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى" لَتُخبرنا بشيئين عن هذا النوع من النقد:

- الشيء الأول: أن الناقد يتأثر بعمق بالأعمال الفنية فيقدم رؤيته وأحكامه من خلال تفاعله وتعاطفه الذاتي، وبالتالي رفع القواعد بكونها أكثر جموداً وشكلية باعتبار الفن أنه لا يُحكم بأدوات قياس وقواعد محددة.
- والشيء الثاني: أن الناقد في هذا المضمار هو شخص فردي يروي مغامراته الروحية الذاتية من خلال ذائقية جمالية تتحرر إلى ما يريده هذا الناقد دون غيره، وبالتالي فإننا أمام حالة انتقالية من الجماعية "في الإيديولوجيا" إلى الفردية في النقد الانطباعي الشخصي، وهناك مثال على ذلك للناقد الفنان عبد الكريم الفرج حيث نقد منحوتة من منحوتات الفنان فؤاد طوبال وهو جدار دمشقي فقال:

نظرت إليه وتساءلت... أهو أيقونة كنسية، أم تعليقة جدارية، أم مصكوكة مبتكرة تزين عنق فتاة دمشقية تختال بها مزهوة؟ فتنشد إليها الأبصار؟ .... خلتها رقيماً لأبجدية الشام العتيقة.

وأعدت السؤال لذاتي، وباعدت الخطا .. هل ما أراه هو منحوتة مقدودة من جسم شجرة من أشجار بلادي المعمرة، تضمر بشقوقها الداكنة العميقة حكايا لأزمنة غابرة...؟! أم هو محفورة على جذع متجزع التحمت أخاديده ليأوي عاشقة متيمة تنتظر لقاء حبيبها بعد طول عناء ....؟!

أتراني أفضح سرّ مشربية أماطت عن وجهها اللثام، لتطل من أحد الشبابيك الشامية القديمة فتبوح ببعض الأسرار...؟ وفي كل الأحوال بقيت الأسئلة تتشظى في داخلي وأنا أتأمل هذا الجدار، وبقيت الأسئلة تحث ذكرياتي، وأنا اقترب من هذه الأيقونة المنحوتة بقراءات أعمق وأعمق، وربما كان الحاضر النهائي في ناظري هو ذلك النحت التركيبي الذي سكن داخلي بملامحه المتعددة: الغائر والبارز، والخشن والناعم، المتشقق أو المتغضن، والذي ذكرني بقول سقراط الذي كان يربط بفلسفته الجمال مع الواقع حين

وجه سؤاله للرسام (براسي) قائلاً: بالمضمون هل تجمعون أنتم الفنانون عناصر متعددة من الطبيعة في جسم واحد ليبدو تركيباً معبراً وجميلاً؟ فأجابه براسي:"نعم هكذا نعمل" وبعد استشهادي بقول سقراط لم يعد لي كلام إلاّ أن أقول: قدم النحات فؤاد طوبال في عمله هذا سرداً مليئاً بجمالية وتعبيرية لماحة.. وزاد شوقي لأردد معه عبارته التي تقبع في ظل هذا العمل: عندما تخاف الحمائم تهجع إلى جدار دمشقي لتشعر بالأمان، وتشتمُّ رائحة التاريخ، وأضَفتُ إليها عبارة، ولكن الحمائم ستشعر بالأمان!!

العمل: تركيب بنيوي من خشب ومواد أخرى قياس 70×50سم

وهكذا فإن الناقد يستطيع أن يطلق العنان لخيالاته وتصوراته ومعارفه وانفعالاته وفق ما يؤثر فيه العمل الإبداعي، فهو الذي يمنحه لذة الإستطيقا فالنقد هو حكم بالنسبة له، ودرجة قوته بمقدار التفاعل الذاتي، فيستطيع الناقد أن يستمتع بحرية، فالنقد عمل فني بذاته.



ففي نظرة دو لاكروا النقدية من هذا السياق نرى أنه يُظهر كثيراً من انفعالاته وانطباعاته الشخصية تجاه كوربيه، فيخاطبه دو لاكروا "أيها الواقعي اللعين أتعتقد أنك وُفقت إلى إيهامي بالمشهد الذي رسمته لي؟ أنا أهرب من الواقع المر إلى الآثار الفنية، وما يهمني أشخاصك الذين أصادفهم في الشارع.. فأنا

والله أحول نظري عنهم إذا صادفتهم لأنك تريني من خلالهم كل مظاهر القذارة والبؤس".

فدو لاكروا يقدم ذاته وانطباعاته الشخصية إزاء العمل الفني، فيصف مشاعره أكثر مما يصف العمل الفني أو يتناول جمالياته الخاصة، فقد تتغير قيمة العمل الجمالية عند ناقد آخر.

ومن هنا يمكن القول إن الانطباعات الشخصية من المشكوك فيها أن تكون في ذاتها أساساً سليماً للنقد فهي تقوم – كما فعل دو لاكروا – على احتقار قواعد النقد المعروفة.

والنقد الشخصي لا يقف عند حدود ما يقوله الناقد، فيمكنه أن يقول أي شيء وكل شيء من خلال جوانيته المنفردة، باعتبار الإحساس العاطفي هو العامل الأول في الحكم وأن "القلب وحده يحكم على الآثار الفنية" كما أعلن الأب "دوبوس" منذ عام 1917 في كتابه "انطباعات نقدية".

و- النقد الفلسفي:

يُعد النقد الفلسفي من أهم أنواع النقد الحديث لكونه يدرس الأحكام على طبيعة الفن وقيمته الحقيقية بشكل منهجي، ويشكل كل منهج فلسفي جمالي نسقاً خاصاً من الموضوعات المركبة أو المتآلفة، ولاسيما أن الأحكام المتعلقة بالفن تنتسب إلى فلسفة الفن من علم الجمال فهي الأكثر تأثيراً على النقد الجمالي.

"وكان فيثاغورس أول من استخدم مصطلح (فلسفة)، وكما اعتُبرت علماً خاصاً عند أفلاطون، ونشأت الفلسفة كعلم يضم المحصلة الكلية لمعرفة الإنسان بالعالم الموضوعي وبنفسه" باعتبارها أساس منهجِ ومنطقِ المعرفة، حتى سُميت "علم العلوم" على أنها طورت المقولات والقوانين المنطقية الدقيقة.

وبمثل هذا الفهم تصبح الفلسفة "محبة الحكمة" في أرقى درجات المعرفة المنطقية، وتستحيل في الفكر الفلسفي الحديث إلى أجزاء أو أنواع: علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الأخلاق، وعلم الحق، وعلم الخير، وعلم الجمال.. وجميعها تعتمد على الرقي إلى حكمة العلوم بالاستدلال العلمي البرهاني حسب منطق أرسطو الذي عارض الاستدلال الجدلي المفضي إلى تناقض بالمعنى (السفسطائي)، فالحكمة في فلسفة الفنون (ملكة الفلسفة) تتعارض مع الملكات العلمية المهنية والنفعية؛ لأن علم الجمال يتضمن الجميل بذاته ولذاته بكونه عملاً إبداعياً مستقلاً متنزهاً عن المنفعة المادية.

ومن هنا نجد أن تيارات من الفكر الفلسفي قد نشأت أو تشعبت في إطار التحديث العقلي المستمر والمساير لكل تطورات الحياة على جميع الأصعدة المعرفية الأنطولوجية والإبستمولوجية في حدود ثوابتها ومتغيراتها ومركباتها.

فكان الفلاسفة يعبّرون عن رؤيتهم تجاه الجميل بمجموعة من الاستدلالات والبراهين أدت إلى ظهور الجميل بصفات مختلفة مؤتلفة بآن معاً تبعاً لمتغيرات المرجع والمثير الجمالي، ومسايرة لتطور الفنون الجميلة وتشعبها في تيارات مدرسية وأسلوبية تقتضي أيضاً التحول في فهم منطق الوجود.

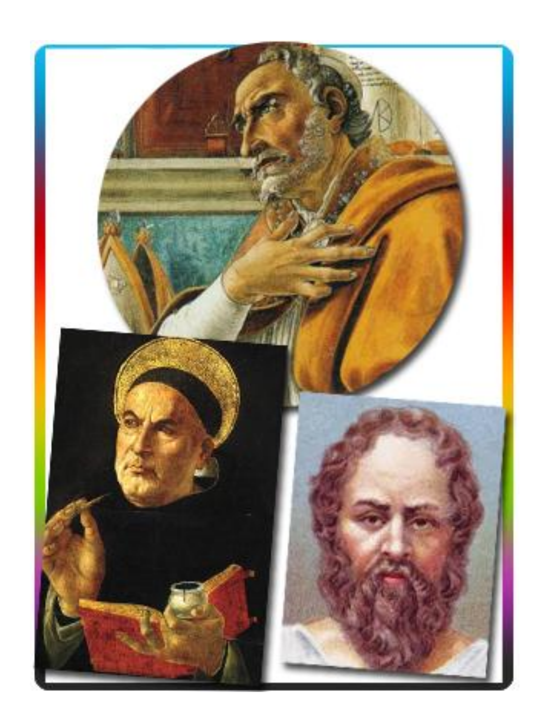
وهنا يمكن أن نميز أكثر الأنواع شيوعاً وتأثيراً: كالمثاليين والوجوديين والحدسيين، والجدليين والبراغماتيين، والسيمولوجيين، والبنيويين والشكلانيين، وغيرهم من الاتجاهات التي تشعبت حتى طالت علم النفس والتحليل النفسي Psycho-Analysis.

ولا نجزم بأن هذه الاتجاهات ظهرت نتيجة لتعدد الأساليب عند الفنانين: كالتجريديين والانطباعيين، والرمزيين والتعبيريين، والتكعيبيين والدادائيين، والسرياليين والمستقبليين، وغيرهم الكثير من تشظي المدارس الكبرى، فقد يكون العكس أو أن ثمة علاقة تضايفية بين الفكر الفلسفي والإنتاج الجمالي، حيث الجدل بين أسبقية العلاقة في الوجود بين (الماهية والمادة)، الوعي والوجود وفقاً للمنهج الفلسفي المتبع في النقد، ذلك لأن للنقد الفلسفي أنواعاً عديدة.

سابعاً: أنواع النقد الفلسفي

أ. النقد الفلسفي المثالي:

إن الجمالية التي أسسها المثاليون لها محمول ميتافيزيقي يُخرج العمل الفني عن كونه محاكاة، وبالتالي إخراج الصورة الحسية عن واقعها وتحويلها إلى منطقة "غياب"، فالنقاد هنا كما الفنانون التجريديون يبحثون في مفردات اللغة عن المعاني المتعالية في عالم المثل لتفسير الجمال تفسيراً عقلياً يستند في جذوره إلى الأفلاطونية المثالية، متخطية جميع الصور المرئية للبحث عن الشكل المثالي الثابت وفق أسبقية العلاقة للماهية على المادة.



إذن إن النقد في المنهج الفلسفي المثالي يبحث في الماهية، الجوهر، الثابت العقلي، كل ذلك على حساب المادة والمتغير العرضي والمحسوس، فكانت فلسفة أفلاطون شكلاً تقليدياً للمثالية، وعند القديس أوغسطين وتوما الأكويني بسبب قرب الفلسفة المثالية من اللاهوتية والثيوصوفية الدينية، وفي فلسفة بيركلي وهيوم حيث التعبير عن المثالية الذاتية.

أما في فلسفة (كانط) فكانت الاستقلالية المادية (للأشياء بذاتها) عن وعي الذات، وبصفة خاصة وبصورة مثالية جدلية عند (هيغل) للتعبير عن الأفكار بكونها الأهم في عالم الفن، والتي نجدها في

الفنون التشكيلية التجريدية الهندسية عند كاندينسكي وموندريان الثيوصوفيَّيْن.

– التجريد في الفلسفة المثالية:

- التجريد Abstraction عند الفلاسفة هو "انتزاع النفس عنصراً من عناصر الشيء والتفاتُها إليه دون غيره، وهو تحليل ذهني، والفرق بينه وبين التحليل أن الفكر ينظر في التحليل إلى جميع صفات الشيء على حد سواء في حين أنه لا ينظر في التجريد إلا إلى صورة واحدة من صفات ذلك الشيء".
- كان فورنغر قد بدأ بصياغة الرؤية الفنية التجريدية Worringer في كتابه الصادر في ميونخ عام 1908 "تجريد وانعتاق Abstraction and Einpuhling" "منطلقاً لا من الشيء المرئي وتحليل أشكاله الخارجية، بل من الذات ليتناول الشكل من الداخل بوصفه غاية بدلاً من النظر إليه من الخارج من حيث هو نتيجة".
- بحلول عام 1910 كان التحرر من الشكل المادي والموضوع بلجوء التجريدي إلى الروحانيات التي تخلصه من كل تبعية للمادة ويقول كاندينسكي "إن الفنان يحرر نفسه من الموضوع لأن هذا الأخير يحول بينه وبين التعبير عن نفسه والوسائل التصويرية الخالصة وحدها".
- في تحليل نقدي للوحة (موندريان) التجريدية المسماة "شجرة" حيث لم يرسمها الفنان بصفتها شجرة ذات أوراق وثمار وأغصان، إنما ما تبقى منها ثابتاً في التصور الذهني فيقول الناقد د.فاروق العلوان في أشجار (موندريان) إنه "لا يهدف إلى رسم الشجرة التي يراها بكل تفصيلاتها الجزئية، لأن هذه التفصيلات زائلة، وأن ما يهمه أن يبقى منها ما يمكن أن يمثل جوهرها الثابت، وبهذا يضع الشجرة على السطح التصويري، لا وفقاً للرؤية الحسية، وإنما للرؤية المفهومة عقلياً، فصوّرها تصويراً غاية في التجريد مكتفياً فيها بالرمز إلى الموضوع، دون رسمه رسماً عيانياً جزئياً، فتضاءل الثراء التصويري حتى أصبح غير تصويري أو يكاد يكون كذلك".

وبهذا المعنى يقدم فلاسفة النقد المثالي الفن التجريدي برؤية متعالية تسمو بالصورة البصرية المحسوسة إلى الصورة الذهنية المعقولة في مفهومها الثابت أو الجوهري.

ب. النقد الفلسفي الوجودي:

الوجودية Existentialism تعني مذهباً في فلسفة الوجود، ظهر بعد الحرب العالمية الأولى في ألمانيا وبعدها في فرنسا، ومصطلح الوجودية أدخله الفيلسوف ف. هانيمان في عام 1929.

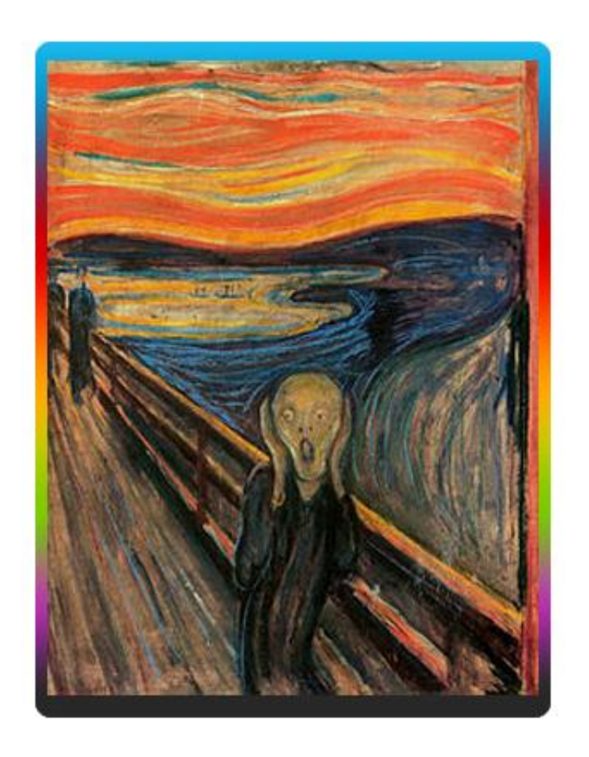
وهناك شكلان من الوجودية:

- الوجودية الدينية المؤمنة مثل "مارسيل وياسبرز، وبرديائييف، ومارتن بوبر".
- والوجودية الإلحادية مثل: "هيدغر وسارتر وكامو".

وتعكس الوجودية المشاعر التي أصبحت هواجس الإنسان في العصر الحديث ولاسيما إبان الحروب والتدمير، مشاعر الخوف واليأس، والإحباط وفقدان الأمل، والقلق والتوتر، والاضطرابات الكامنة داخل الإنسان.

وعند الوجوديين يتعين على الإنسان أن يكون واعياً بذاته باعتباره "وجوداً" أي "يجد ذاته" في مواجهة الموت مثلاً.

ويشير النقاد الوجوديون في فلسفتهم إلى الأساليب التعبيرية في الفن، فهذه الأساليب هي الأكثر انعكاساً لمشاعر الإنسان من حيث هو موجود أمام الانفعالات والاضطرابات الداخلية "فالتعبيرية نزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء، كما تصور الانفعالات الفنان لا كما هي في الطبيعة والواقع، أي التعبير عن الانفعالات الداخلية الباطنة، وتهدف التعبيرية إلى تصوير النفس البشرية بصورة خارجية أو مواقف لها دلالة عامة".



وقد أعلن "إدوارد مونش" أنه "لا رسم بعد اليوم للدواخل حيث النساء جالسات يحكن والرجال منهمكون بالقراءة، أريد أن أعرض ناساً يتنفسون ويحسّون ويحبّون ويتألمون" فرسم حقاً المرأة بحركات نفسية مختلفة بأدوارها المتعاقبة "البريئة، والمستحية والطاهرة، والمتعذرة، ثم الغاوية، الفاسقة والمستبدة، ثم المتمرسة، الفاسدة والعليلة وأخيراً المرغوبة" كما في لوحة (رقصة الحياة) التي رسمها عام 1900، وبهذه الحالة السيكولوجية التي يرى من خلالها "مونش" الواقع الحياتي المتغير بتغيرات الحياة وطبيعتها من النسق

الفلسفي الوجودي والذي بدأ في ذلك الوقت مع سورين كيركيغارد Soren Kirkegaared (1813–1855) حيث كان لـ "مونش" صلة بهذا الفيلسوف الديني الدانماركي الذي يعد من مؤسسي الفلسفة الوجودية في مفهومها الحديث.

وقد قال مونش: "كان سلوكي دائماً على شفا هاوية ولم تكن حياتي إلا محاولة للبقاء واقفاً".

وهذا فان كوخ يبحث عن التأثير العميق المباشر للشكل والذي يستمد رؤيته من تفاصيل الواقع وإحساساته، فهو يبحث في واقع موجود فيزيقي، يستخرج أشكاله الفنية منه لا من العالم الميتافيزيقي، فكانت الألوان لديه صارخة، وذات لمسات عفوية حسية سريعة لإعطاء تأثير مباشر، وهذا ما حاول إيضاحه "المقهى الليلي" قائلاً: "جربت أن أعبّر عن انفعالات الإنسان المريعة بتصوير المقهى مكاناً يقود المرء إلى تحطيم نفسه فيه يسلب لبه، فيقدم على ارتكاب الجريمة" إذن فتصوير العالم النفسي للحياة بمرارتها ولا عقلانيتها ضرورة وجودية، لأن الفكر الوجودي يجد البطل مليئاً بالقلق والاضطراب ومحروماً، وقد يموت دون أبناء، فهو يرى العدمية من أهم النزعات التي تؤدي إلى فهم غموض الحياة.

ت. النقد الفلسفي الحدسي:

تعرّف موسوعة روزنتال الفلسفية الحدسَ intuition بأنه (المقدرة على فهم الحقيقة مباشرة دون استدلال منطقي تمهيدي)، وكان ديكارت يعتقد أن الشكل الاستنباطي للبرهان يعتمد على البديهيات، والبديهيات تُفهم بطريقة حدسية بحتة دون أي برهان".

وينظر النقاد الجماليون الحداثيون إلى "الحدس" على أنه مقدرة غامضة على المعرفة، قد تتعارض مع المنطق أو القضايا التجريبية ذلك لأن التجربة تصدّر المعرفة بمقولات "بَعدية"، بينما الحدس يستطيع أن يكون استباقياً ويصدر أحكامه بصفة "قبلية".

وذلك لأن النتائج الحدسية لا تحتاج إلى معايير خاصة لقيمة الصدق، فهذا الاتجاه الفلسفي يضع المذهب الحدسي في مقابل المعرفة العقلية أي "إدراكاً حسياً" مباشراً للواقع، وعلى أنه مقدرة خاصة للعقل، وترتبط بالتصوف والفكر المثالي، وكان هنري برغسون، ولوسكي الداعمان الرئيسيان لهذا المذهب، وكروتشه في مثاليته التي تناول فيها الحدس في علم الجمال.

وقد نادى "كروتشه" بضرورة المنهج الجمالي لممارسة النقد الفني، فالجمال الحقيقي ينبع من الحدس ويتفجر بالإحساس والعاطفة، والعاطفة والانفعال الفردي اللذين تُكتشف من خلالهما خاصية الفنان وفردنته الأسلوبية، لذلك رأى أنه على الناقد الفني أن يكون فيه نفحة من فنان، "فالفن حدس، والحدس فردية، والفردية لا تتكرر" وهو ما يتوافق مع طبيعة الفنان الجمالية، فحكم الناقد الفني يتقارب مع البنية الحقيقية لتفكير الفنان بمقدار ما يتمثله من الإحساسات والحدس والإلهام بكونها صفات يجب أن تكون مشتركة لأن الفن حصيلة مسبقة للعاطفة والصورة التي في الحدس والإلهام.

ونورد مثلاً كتبه الناقد الجمالي فاروق العلوان في ملحق صحيفة الثورة الثقافي عن الفنان التشكيلي السوري "علي سليمان":

"إننا نعبر عن آرائنا جدلاً بالكلمات، لا نفكر في الأعم الأغلب إلا تفكيراً حدسياً فضائياً، فاللغة النقدية ترغمنا على أن نفكك بين أفكارنا وإحساساتنا ذلك التفكيك عينه الذي يفكك فيه الفنان الدكتور علي سليمان أشكاله وألوانه وتكوينات لوحاته بكونها أشياء مادية تقبل التسوية في ذائقتنا الجمالية المعاصرة، ولكنه لا يترك نفوسنا ترتاح بين حركاته إلا قليلاً، ما ينفك يُدخل عنصر الإيقاع بموسيقاه على حركاته

تلك ليوقظ فينا حدس ما يقوم به من الحركات، فيظن أننا مشاركوه في خلقها وتستولي الحركة بإيقاعها الموسيقي وتستوعب فكرنا كله، وتحتوي إرادتنا كلها، وتستحث في وجداننا الإحساس بالجمال، ليس بكونه مجرد اقتصاد في الشكل واللون كما أراده "سبنسر"، وإنما بالمتعة والتعاطف الخفي الذي بدأ يتكشف بسخاء بكونه يمثل جوهر الجمال السامي، كما يريد "كانط" و"برغسون" إذ إنه يحول العاطفة إلى أشكال وألوان بتنظيم ما، وما ننفك ننفعل بالعاطفة هذه لكونها المعادل الانفعالي الجمالي لتشكيلاته العاطفية ذاتها، إلا أننا في الوقت عينه لا يمكننا أن ننفعل جمالياً بها، إلا بعد أن تغفوَ روحنا وتنسى ذاتها وتحيا في حلم الفنان نفسه، لتحدس ما يحدسه.

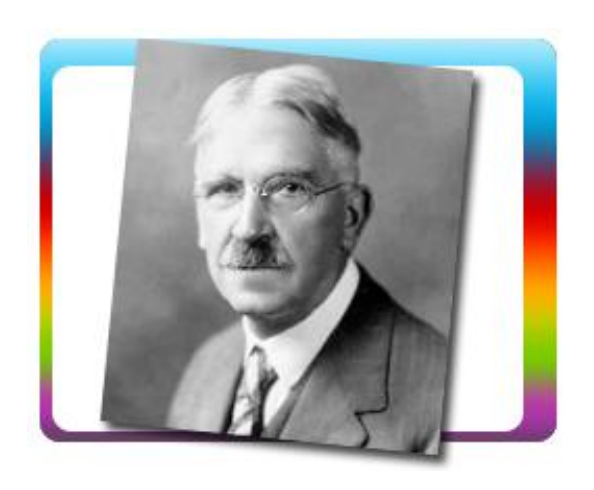
وهنا تتجلى فرادة علي سليمان الفنية، إذ إنه يدخل إلى أعمق حفريات انفعالاتنا الجمالية، ويجعلنا نحدس ما لا يستطيع إفهامنا إياه، إذ يضعنا دفعة واحدة في حالة شعورية جمالية تهدم كل السدود الزمانية بين حدسنا وحدسه، فنحدس تعاقبات متحولاته الجمالية بكونها حالة حادثة في شعورنا، نستشفها في انفعالنا الجمالي الأصلي ومن ثم يتحقق ازدياد نشاطنا الجمالي بحدس أكبر عدد ممكن من معطيات الإحساسات الجمالية التي يقدمها لنا في تشكيلاته، فتحدث فينا تحولات كيفية في بعض إحساساتنا أو كلها تسمح لنا بوعي تحولاته الجمالية فتتحول ذائقتنا الجمالية معها".

لقد كرس العلوان في مقالته النقدية هذه جهدَه لإظهار مفهوم الحدس في الفن والتذوق الفني من خلال إبراز العلاقة الحدسية بين الناقد والفنان، ولا يغيب عن بالنا أن الناقد العلوان هو فنان مصور أيضاً وقد نبه مراراً إلى ضرورة المنهج في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر، فقد اعتبر أن غياب المنهج الفلسفي يؤدي إلى تخبط في المنطلقات والغايات في النقد الجمالي.

ث. المنهج البراغماتي "الذرائعي":

البراغماتية Pragmatism هي منهج فلسفي واسع الانتشار في الفلسفة الحديثة، وعلى الرغم من أن هذا المنهج يعتمد المنفعة العملية، وهي غالباً ما تتعارض مع مفهوم الجمال الفني إلا أنه لا يمكن إغفال أن فلاسفة هذا الاتجاه قد عالجوا المشكلات المتعلقة بالفن والجمال ومنهم "جون ديوي" الذي أسند مؤلفه "الفن والخبرة" إلى هذا المنهج.

"براغما" تعني في اللغة اليونانية الأشياء التي يجري عملها"، وينسب وليم جيمس صياغة مصطلح براغماتية إلى بيرس بقوله "إن مصطلح براغماتية مشتق من الكلمة الإغريقية "براغما" وتعني "العمل"، واشتُقت منها كلمتا "عمل" و"عملي" والتي تسعى إلى "كيف نجعل أفكارنا واضحة" بتعبير بيرس.



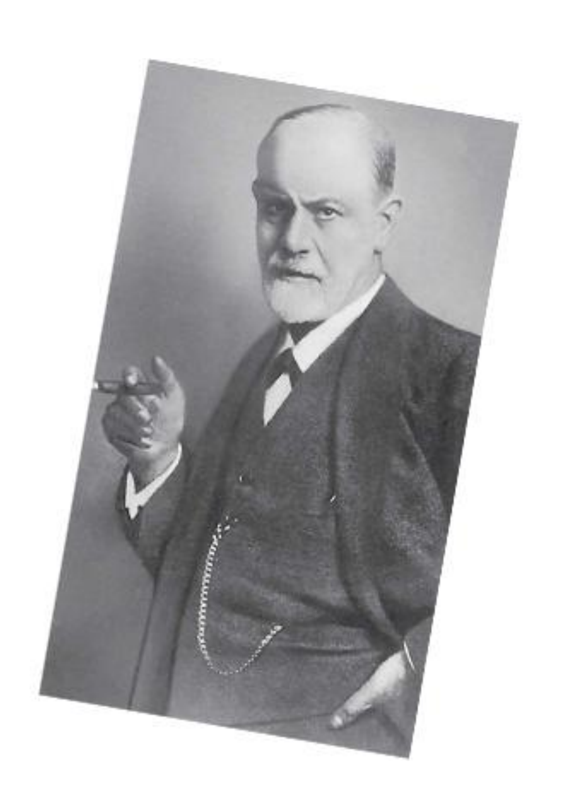
يرى جون ديوي أن نظام الفن يتكون في العمل الفني من تراكم خبرات قديمة مركونة في اللاشعور "إن وراء إيقاع كل فن، وكل عمل فني إنما يكمن كطبقة سفلية ترقد في أعماق اللاشعور، ذلك النموذج الأصلي لعلاقات الكائن الحي ببيئته"، ويعرّف "ديوي" الإيقاع بأنه "التنوع المنظم للتغيرات" فهو بذلك يتجه في النقد الجمالي إلى دراسة المتغيرات في العالم الفيزيقي، وبذلك يقف في الاتجاه المتعاكس من الأفلاطونية التي ترى المثل الأعلى للجمال في "الثابت" والجوهري.

وتتبنى البراغماتية في منهجها تفسير الواقع والتجربة الفنية بموقف "التجريبية المتطرفة"، فالواقع الموضوعي يرتبط بمفهوم "الخبرة" لتظهر بصورة المذهب الطبيعي التجريبي.

وبهذا المنهج يمكن للناقد أن يضع شروطاً ومعايير واضحة لمقياس التجربة الجمالية إلا أنه يجد صعوبة بالغة في قياس الإحساسات والمشاعر مما مهد لعمليات التحليل النفسي للتفاعل الجمالي مع قضايا الإحساس والشعور واللاشعور والأحلام في الفن.

ويقول الناقد الجمالي فاروق العلوان عن مفهوم إدراك الشكل الفني عند البراغماتيين "ليس من واجب الأشكال أن ترتبط بما يجاورها في الواقع، وإنما بسياق التصورات للفنان المنتج ونظرته إلى الشكل على أساس أنه يحتل موقعاً في نظام معين، وهذا النظام لا يمثل سياق الإدراك الحسي المباشر، بل منظومة التصورات الذهنية والخبرة، وأن أي تغير في النظام التكويني سيؤدي حتماً إلى تغير في موقع الشكل ضمن ذلك النظام" ذلك أن التصورات الذهنية تتحول إلى منتوج عملي في الأداء الفني بوساطة الخبرة لكونها كماً متراكماً من الكيفيات المعرفية والذائقيات الجمالية، وقد أوضح ديوي أن مسألة "الخبرة" هي تفاعل بين الكائن الحي وبيئته، باعتبار أن "البيئة" إنسانية كما هي "مادية".

ج. النقد بوساطة التحليل النفسي:



إن منهج التحليل النفسي Psycho–Analysis يهتم بمعالجة الأمراض النفسية والعصبية التي اقترحها سيغموند فرويد "والفروض الرئيسية للتحليل النفسي هي كالآتي: إن ما قبل الشعور والذي يسيطر على النفس، تحتله في أعماق النفس "رقابة" هي معادلة نفسية تتشكل تحت تأثير نظام التحريمات الاجتماعية"، ويعتمد هذا التحليل على منهج التداعي الحر، وتفسير الأحلام، وعالم الطفل والأفكار الدفينة في الأعماق، والتي لم تأخذ حقها في التفكير العقلي الواعي، فتصبح هذه الإحساسات هي الدافع والمثير عند الفنان المبدع.

إن التفكير النقدي في هذا الاتجاه لهو جديد نسبياً لأنه يرتبط بعلم النفس، ولأن تجاربه العلمية لاتزال في طور النمو فإن اعتماد الناقد على هذا التحليل يقع ضمن إطار التكهنات بالحقيقة وبخاصة ما يتعلق بالحالة الجنسية التي يخفيها بالمعنى الظاهر لمظاهر اللاشعور.

إن كثيراً من المفكرين الجماليين يَعُدون نتائجه هي تفسيرات تعسفية تقوم على افتراضات غامضة، إلا أن ما قدمه فرويد ويونغ في هذا الاتجاه يستحق التوقف عنده ولاسيما أن أساليب الفن الحديث ومنها الدادائية والسريالية بخاصة قد اعتمدت على المبادئ ذاتها أو هي اتخذت من الحالات المرضية والنفسية المعقدة أساساً في تفكيرها وإبداعها الجمالي.

ويقول قاسم صالح إنه "بفضل اكتشاف فرويد اللاشعور انطلق السرياليون لاستكشاف اللاشعور غريزتي الموت والحياة، وهدف السريالي وعالم ادعاءاته وأفكاره وصوره وهلوساته، وذلك بطريقتين أساسيتين هما التلقائية "الآلية" Automatism والأحلام، وهاتان الطريقتان مطابقتان لتكنيكات التحليل النفسي، والتداعي الحر Free association وتحليل الأحلام Dream analysis.

- حلم دافنشي:

إن التحليل النفسي يرى أن الأشكال في العوالم السريالية بغرائبيتها وتناقضاتها وتخيلاتها تتأتى من عمليات التركيب التخييلي التي تتجمع في الذاكرة كصور ترتبط بالرغبات المكبوتة الدفينة في أعماق اللاشعور للفنان، فتبدأ على شكل "استيهامات Fantasmes" حتى يتولد الإحساس النفسي الباطني Endopsychique كما يسميه فرويد، وهو يرتبط مع رغبات الطفولة، وما أورده فرويد عن طفولة "دافنشي" في تحليل حلم قديم له بعنوان "ذكر من طفولة ليوناردو دافنشي" وفيها يستند فرويد إلى نص كتبه دافنشي نفسه: "كنت لا أزال في المهد حين حط عليّ نسرٌ، فتح فمي بذنبه وراح يضربني به مراراً عديدة بين شفتي"، ويرى فرويد من خلال قصة النسر هذه استيهاماً تكوّن فيما بعد، لكنه عُزي إلى الطفولة، فالضرب بين الشفتين ينقل ذكريات لا واعية لامتصاص طفولي (قد يكون قُبَلاً أو تأنيباً قاسياً)، والنسر رمز أمومي نجد أثراً له في الاعتقادات القديمة "حسب هورابولو نيلوس، كل النسور إناث وتحبل في الهواء". أما توق التحليق والإحساس بالزهو فهما ظاهرتان رجوليتان، وإذا كان الإيمان بالله مرتبطاً بالمجد الأبوي، فإن إلحاد الفنان دافنشي عائد إلى طفولة له بلا أب، وأما الميل إلى الأطفال الجميلين، فتعبير عن تهيج جنسي ذاتي، وهو نتيجة التعبد للأم، كما تمثّل ذلك في الابتسامة السحرية عند الجوكندا.

وهكذا يتبع النقاد الآخرون الذين يسلكون المنهج ذاته فردياً كما فرويد أو جمعياً كما يونغ، وهذا النوع من النقد يصب اهتمامه على سيكولوجيا الفنان أكثر من العمل الفني ذاته، إلا أن ما يقدمه لنا العمل الفني يُعد صورة منعكسة للخفايا العميقة.

- هستيريا دالي:

وقد طور الفنان السريالي "سلفادور دالي" بذهنية قصدية أكثر من كونها انفعالية عاطفية حالته الهستيرية من خلال "بارانويته النقدية" في صياغة أوهام المختلين عقلياً بوعي عقلي، فمن خلال ذلك تصبح الأشكال المألوفة غير مألوفة في علاقتها مع المحيط المكاني والزماني، فيقول "إن حدة التصوير عند المصاب بالبارانويا تدفعه إلى إيجاد مبررات لا يمكن نقضها ولا يمكن تحليلها".

وإذن، فالتحليل النفسي في الفن يستمد مادته من الفنان، لذلك فإنه يجب على النقد في هذا المنهج ألا ينسى العمل الفني، وعلى هذا النحو فإن الناقد يستطيع أن يوضح سلوك الشخصيات في العمل الفني أي

في الروايات والمسرحيات والأفلام والمسلسلات التلفزيونية، ولاسيما تلك الأفلام التي تتناول شخصيات مصابة بأمراض عصبية من جراء الأزمات النفسية والمخدرات وما شابهها، ولكنه ينسى العمل الفني وجماليته الخالصة.

الخلاصة

يجب ألا نغفل في إطار النقد أن منهجاً واحداً بعينه لا يستطيع تفسير العمل الفني من كل جوانبه، بل إن معظم الكتابات النقدية هي مزيج متداخل بين أنواع النقد، لذلك فإن الناقد الجيد يستطيع أن يسلك منهجاً واضحاً وإذا ما احتاج الأمر إلى الاستعانة بشيء من المناهج الأخرى فإنه سيعمل على تركيب منهج جديد يحقق من خلاله غايته في التفسير والتقدير الجمالي.

التمارين

1-اختر العبارة الصحيحة:

A. هناك معيار واحد للنقد الجمالي.

B. هناك معايير عدة للنقد.

C. النقد لا يخضع لأي معايير.

الإجابة الصحيحة: b هناك معايير عدة للنقد

2- عدد الشروط التي تجعل من المتذوق الفني ناقداً جمالياً.

3- اختر الإجابة الصحيحة:

يُشترط بالناقد الجمالي أن يكون:

A. متذوقاً للعمل الفني.

B. متعاطفاً مع الفنان.

C. متعاطفاً مع العمل الفني.

الإجابة الصحيحة: a متذوقاً للعمل الفني

يؤثر الجمهور على جمالية الإنتاج الفني:

A. بشكل إيجابي.

B. بشكل حيادي.

C. بشكل سلبي.

الإجابة الصحيحة: c بشكل سلبي

القبح في العمل الفني يعني:

A. الرديء.

B. الضعيف.

C. رؤية جمالية.

الإجابة الصحيحة: c رؤية جمالية

النقد بوساطة القواعد العامة يعني:

A. مقدار المطابقة للقواعد المتفق عليها.

B. مقدار المطابقة للقواعد التجريبية.

C. الاثنان معاً.

الإجابة الصحيحة: a مقدار المطابقة للقواعد المتفق عليها

النقد الشخصي الانطباعي يقوم على:

A. الإحساس العاطفي.

B. المنطق العقلي.

C. الإحساس الانفعالي والمنطق العقلي.

الإجابة الصحيحة: a الإحساس العاطفي

النقد بوساطة التحليل النفسي يهتم:

A. بالعمل الفني.

B. بالفنان.

C. بالعمل الفني والجمهور.

الإجابة الصحيحة: b بالفنان

معلومات إضافية

- يقول ديكارت في التأمل الثاني من تأملات ميتافيزيقية: "وهل كان أرخميدس يطلب غير نقطة ثابتة لا تتحرك لينقل الكرة الأرضية من مكانها إلى مكان آخر؟ كذلك أنا: فإنه يحق لي أن أعلل النفس بأكثر الآمال، إذا أسعدني الحظ وعثرت على شيء ثابت لا شك فيه".

- السفسطائيون: الفلاسفة الذين كانوا يتعارضون مع المثالية الأفلاطونية وينطلقون من مقدمات صحيحة لينتقلوا إلى نتائج خاطئة.

- يعلِّق جيروم ستولنتز أيضاً على ضعف ريمر بأن الأخير عرض نقده هذا في كتاب اسمه "نظرة قصيرة إلى التراجيديا" فيقول ستولنتز هو اسم على مسمى بحق، وكان ذلك كله بسبب أن ريمر حاول أن يطبق قاعدة النمط الشكلي للعمل الفني بمقياس نفسي، ويراجع: ستولنتز، جيروم، النقد الفني، المصدر المذكور من قبل، ص 673-674.

- إيبوليت، تين (1828-1893) Hippolyte tain فيلسوف ومؤرخ وناقد فرنسي، من أهم أعماله: الذكاء، فلسفة الفن، تاريخ الأدب الإنكليزي، وقد درس منذ 1864 إلى 1870 في مدرسة الفنون الجميلة، ثم جمع مباحثه التي كان يضعها تباعاً عام 1882 في كتاب بعنوان (فلسفة الفن) تضمنت موضوعين رئيسيين: تاريخية الآثار الفنية، وفرضية الكلاسيكية التانيّة، يراجع: ريشار أندريه، النقد الجمالي، مرجع ذُكر من قبل، ص 99-100.

- يسهب "هنري أرافون" بحديثه عن الجمالية الماركسية التي اتسمت باللعنة اللينينية على كل فن غير ملتزم بقضيته "لنتخلص من رجالات الأدب غير الحربيين، لنتخلص من هواة الأدب المثاليين"، وكذلك فإن الكاتب الذي يظهر نوعاً من الاستقلال ولو تافهاً فإنه يرى وقد فُرضت عليه وصمةُ عار حتى أصبح عدم التضحية بالشكل للإيديولوجيا بمثابة جريمة فنية، وبالمقابل يعرض آراء برشت صراحة في حديثه اللاذع عن الإيديولوجيا: "إن الفن ليس قادراً على نقل المفاهيم الفنية من المكاتب إلى آثار فنية، فمن شأن الجزمات وحدها أن تُصنع على القياس"، يراجع: أرفون، هنري، الجمالية الماركسية، ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص 21، 137.

- الأب جان– باتيست، دوبوس (1670–1742) ناقد فرنسي وعضو في الأكاديمية الفرنسية، صاحب كتاب انطباعات نقدية حول الشعر والرسم، يراجع: ريشار، أندريه، النقد الجمالي، مصدر سابق ذكره، ص 129–130.

- النسق System: مجموعة من العناصر المتداخلة تشكل كلاً موحداً وتحليلَ نسق ما، أي موضوعات نسقية، هو واحد من السمات المميزة للعلوم الحديثة، يراجع: موسوعة روزنتال الفلسفية "نسق"، مصدر سابق.

- كان سقراط يصف نفسه بصفة فيلسوف، وكانت تعني عنده صديق الحكمة بالمعنى الأخلاقي، إن الكلمة مألوفة عند أفلاطون [تلميذ سقراط] ولها معنى أوسع بكثير، إما لأن أفلاطون نفسه كان قد وسعها، وإما لأنه أخذ هذا المعنى الواسع عن المدرسة الفيثاغورثية طبقاً لحديث هراقليد دو بون، استعمل زينوقراط المعلم الثاني في الآكادميا الكلمة بالمعنى الأفلاطوني، وقسَّم الفلسفة إلى ثلاثة أقسام: نظرية المعرفة "المنطق"، الفلسفة الطبيعية "فيزياء"، والأخلاق، كما تبنى هذا التقسيم زينون المعاصر لزينوقراط، ومن بعد زينون تبناها المذهب الرواقي برمته، يراجع: لالاند أندريه، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، مج2، ص 978.

- السفسطة Sophistry: تطبيق متعمد في المجادلات لحجج براقة تُجسد مغالطة خداعة من خلال إعطاء السمات الجزئية على الكل، أو النظر إلى الأحداث بعيداً عن سياقها، تطبيق قوانين خاصة بفترة معينة على فترة أخرى، راجع الحاشية رقم (7) أيضاً.

- الأنطولوجية Ontology: ويعني مبحث الوجود، أو الوجود بما هو موجود، ونسق من التعريفات الكلية التأملية في الوجود.

- الإبستمولوجيا Epistemology: أو مبحث المعرفة، وهي نظرية المعرفة، وتهتم بمقدرة الإنسان على معرفة الواقع، ومصادر وأشكال ومناهج المعرفة الحقيقية ووسائل بلوغها.

- تضايف – ترابط Correlation: التضايف يكون لشيئين، بحيث يكون تعلق كل واحد منهما سبباً لتعلق الآخر به كالأبوة والبنوة، التضايف هو كون تصور كل واحد من الأمرين موقوفاً على تصور

الآخر "تعريفات الجرجاني"، يراجع: وهبة، مراد، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط3، 1979، ص 112.

- الماهية: وتعني العودة إلى حقيقة (ما هو) الشيء أي جوهره، أو علته الأولى التي يتألف منها.

- سورين كيركيغارد Soren Kierkegaared: مفكر صوفي دانمركي رائد المذهب الوجودي، مؤلفاته الرئيسية: (إما أو) 1843 و(مفهوم الخوف) 1844 و(المرض حتى الموت) 1849، موضوع الكتاب الأول مشكلات (الشبقية الموسيقية)، أما موضوع الكتابين الآخرين فهو مفهوم (الخطيئة الأولى) ووصف للأنواع المختلفة للشك واليأس، والحقيقة عنده ذاتية دائماً، يراجع: روزنتال و .ب يودين، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 399–400.

- هنري برغسون (1859–1941) فيلسوف مثالي فرنسي وممثل الحدسية، كان في عام 1900 أستاذاً بالكوليج دي فرانس، والمفهوم الرئيس في مثالية برغسون هو (الديمومة الخالصة)، ولا يمكن إحراز الديمومة إلا بالحدس مفهوماً على أنه إدراك صوفي، أو معرفة صوفية.

- نيكولاي أونفريفيتش لوسكي (1870–1972) وهو فيلسوف مثالي روسي وأستاذ بكلية الدراسة الأرثوذكسية الروسية في نيويورك، وكان من قبل أستاذاً في جامعة سان بطرسبرغ، حاول بالتعاون مع فيلسوف روسي آخر هو: س. ل فرانك (1877–1950) إقامة مذهب في الحدسية المتكاملة بجمع تلفيقي بين أفكار أفلاطون وبرغسون، ومن كتبه: الأسس الحدسية للمعرفة 1906.

- بنديتو كروتشه (1866–1952) فيلسوف إيطالي من أتباع المدرسة الهيغلية الجديدة، وأستاذ في نابولي (1902–1920) وفلسفته بالأساس مثالية مطلقة، ومن أهم مؤلفاته "فلسفة الروح" و"علم الجمال".

- البارانويا Paronoi وهي من أمراض جنون العظمة يتداخل خيال المصاب فيها مع الواقع ويؤمن به، والبارانويا أو الذهان التأويلي هو أن يقوم الإنسان المصاب به بتأويل هذياني للعالم ولنفسه (الأنا) التي يعطيها أهمية مفرطة، ويتمتع المصاب به بقدرة فائقة تقود المريض إلى جنون العظمة، أو هذيان الاضطهاد وترافقه هلوسات وتآويل هذيانية لظواهر حقيقية.

المراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، (نقد).
2. لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، Critique.
3. بهنسي، عفيف، علم الجمال وقراءات النص الفني، دار الشرق للنشر، ط1، 2004.
4. زهدي، بشير، علم الجمال والنقد، منشورات جامعة دمشق, ط4، 1998-1999.
5. السفسطائيون: الفلاسفة الذين كانوا يتعارضون مع المثالية الأفلاطونية وينطلقون من مقدمات صحيحة لينتقلوا إلى نتائج خاطئة.
6. أفلاطون، الفيلفس، تحقيق وتقديم: أوغست دييس، تعريب فؤاد جرجي بربارة عن النص اليوناني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970.
7. ستولنيز، جيروم، النقد الفني، ترجمة سمير كرم، مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، ط5، بيروت، 1985.
8. روزنتال، م. وب يودين، موسوعة روزنتال الفلسفية، ترجمة سمير كرم، مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، ط5، بيروت، 1985.
9. ريشار، أندريه، النقد الفني، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.
10. ستولنتز، جيروم، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1981.
11. ن.غ، تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1983.
12. ف. ريابوف، الفن والإيديولوجيا، ترجمة: د.خلف الجراد، دار الحوار، سورية – اللاذقية، ط1، 1984.
13. بل، كلايف، الفن، ترجمة عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
14. مونرو، توماس، التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز جاويد، محمد علي أبو درة، لويس إسكندر جرجس، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972.
15. مصطفى عادل، دلالة الشكل، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001.
16. ريشار، أندريه، النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1974، ص 147، نقلاً عن الآثار الأدبية، الجزء الأول.
17. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، 1982.
18. كاندنكسي، فاسيلي، الروحانية في الفن، تعريب فهمي بدوي، مراجعة: موسى سعد الدين، تقديم محمود بقشيش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
19. العلوان، فاروق محمود الدين، إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر، دار علاء الدين، دمشق، 2009.

20. بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة وبيروت، ط1، 1991.
21. باونيس، آلان، الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990.
22. كروتشه، بنديتو، علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، مراجعة بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1963.
23. ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم د.زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
24. صالح، قاسم، الإبداع في الفن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986.
25. بهنسي، عفيف، أثر العرب في الفن الحديث، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1970.

المصطلحات الواردة في الكتاب

المصطلح	Term
الإبستمولوجيا	Epistemology
الإستطيقا	Aesthetics
الأنطولوجيا	Ontology
البراغماتية	Pragmatism
التحليل النفسي	Psycho-analysis
التسامي	Sublimation
التعبيرية	expressionism
التكنولوجيا	Technology
الحدس	Intuition
الدادائية	Dadaism
سيكولوجيا	Psychology
سوسيولوجيا	Sociology
علم الجمال المتعالي	Transe endental
الكولاج	Collage
لاعقلانية	Irrationalism
المجابهة	Frontality
المعقول	Intelligible
النقد	Critic
الوجودية	Existentialism

المصطلح	Term
الأرابيسك	Arabesque
الانطباعية	Impressionism
الإيديولوجيا	Ideology
التجريد	Abstraction
التحول	transformation
تضايف	Correlation
التكعيبية	Cubism
التكنيك	Technique
الخيال	Imagination
الرمزية	Symbolism
السريالية	Surrealism
عقلانية	Rationalism
الفن للفن	Art for art's sake
اللاشعور	Unconscious
اللوغوس	Logos
المستقبلية	Futurism
الميتافيزيقيا	Metaphysics
الواقعية	Realism